DEUTSCHE LANDE · DEUTSCHE KUNST

Begründet von Burkhard Meier





ERIKA HANFSTAENGL

# DIE BRÜDER COSMAS DAMIAN UND EGID QUIRIN ASAM

AUFNAHMEN VON

WALTER HEGE

MCMLV

DEUTSCHER KUNSTVERLAG

Die Zahlen am Rande der Seiten verweisen auf den Bilderteil

AM 28. September 1686 wurde in das Taufregister des Klosters Benediktbeuren Cosmas Damian Asam eingetragen, Sohn des Malers Hans Georg Asam und dessen Frau Maria Theresia, der Tochter des bayerischen Hofmalers Nikolaus Prugger. Geboren wurde er wohl am 27. September, dem Tag seiner Namensheiligen. Von den neun Kindern der Familie hat die Nachwelt noch einen Sohn im Gedächtnis behalten: Egid Quirin, der, am 1. September 1692 geboren, nach dem Heiligen des Tages und dem Patron seines Geburtsortes Kloster Tegernsee getauft wurde. Der Vater Hans Georg Asam ist in Rott am Inn geboren, 1649, – ein Jahr nach dem Friedensschluß in Münster. Sein Schaffen fällt in jene lebendige, von der Bedrückung und Armut des Krieges befreite Zeit gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Während des Dreißigjährigen Krieges hatte Deutschland nicht auf jede künstlerische Betätigung verzichtet, und auch seine Formensprache hatte sich nicht von der allgemeinen europäischen Entwicklung geschieden. Aber es fehlten dieser Epoche die Entfaltungsmöglichkeiten und schöpferischen Impulse, die in den Nachbarländern den Stil der neuen Zeit geprägt hatten. Als endlich die Staaten konsolidiert und die äußeren Verhältnisse geordnet waren, suchten zunächst die bestehenden Kulturzentren, Hof und Kirche, dem gesteigerten Lebensgefühl Ausdruck zu geben. Gegenreformation und Absolutismus, die geistigen Kräfte des Zeitalters, traten in Erscheinung, sie forderten die sichtbare Entfaltung ihrer Macht und die Repräsentation ihrer Vertreter. In Italien und Frankreich hatten sich diese Ideen entwickelt und künstlerisch gültige Formen gefunden. Nunmehr öffnete sich ihnen auch Deutschland, und mit ihnen kamen auch die Ausführenden über die Grenzen.

In Bayern wurden unter der Regierung des Kurfürsten Ferdinand Maria und seiner Gemahlin Henriette Adelaide aus dem Hause Savoyen die wesentlichen Aufträge des Hofes an Künstler aus dem Süden vergeben. Doch bald wuchsen auch eigene Kräfte heran und, befruchtet von den neuen Eindrücken, beginnt die heimische Tradition mitzusprechen. Das Wirken dieser bayerischen Meister, zu deren besten Hans Georg Asam zählt, wurde durch den Ruhm der im 18. Jahrhundert folgenden Künstler überschattet. Doch diese Generation, die der strengen, ernsteren Lebenshaltung der Maximilianischen Zeit noch nahe stand und der nach der Zäsur des Dreißigjährigen Krieges die sich häufenden Aufträge zufielen, schuf die Grundlage, auf der ihre Söhne aufbauen konnten. Bei der Familie Asam treffen diese Bindungen im wörtlichen Sinn zu, – ein Abriß der allgemeinen Entwicklung.

Nikolaus Prugger (geb. um 1620, gest. 1694), der Großvater der Brüder, war ein befähigter Maler, der am Hofe Kurfürst Maximilians vor allem mit Porträts und Miniaturen beschäftigt wurde. Der niederländische Einfluß ist in seinen Bildnissen unverkennbar, aber ebenso auch die persönliche Auffassung und Ausdrucksweise des Künstlers. In der Lehre bei diesem Meister erwarb sich Hans Georg Asam eine solide Ausbildung in der Ölmalerei, die er für seine Altarbilder verwerten konnte; die Vertrautheit mit dem eigentlichen Fach seines Lehrers kam ihm bei dem Auftrag für die Reihe der Abtporträts zustatten, die er 1682/83 für das Kloster Benediktbeuren zum Teil nach alten Vorlagen ausführte. Seine wesentlichen Leistungen liegen jedoch auf dem Gebiet des Freskos, dessen Technik er auch im großen Maßstab beherrschte.

1680 heiratete Asam die Tochter seines Lehrers, und seit 1681 lebte er in Benediktbeuren. Ein Jahr später war er in Italien und hielt sich in Venedig auf, wo er ein Altarbild Paolo Veroneses abzeichnete, das sich damals in S. Silvestro befand. Im Dogenpalast kopierte er ein Wandgemälde von Palma Giovanni, und der Eindruck, den Tizian und Tintoretto auf ihn machten, ist in seinen Werken deutlich spürbar. Die Nachricht, daß er in Rom war, ist nicht verlässig und ebensowenig läßt sie sich stilistisch begründen. Auch ein Aufenthalt Asams in den Niederlanden ist unwahrscheinlich. Was Asam aus dem Werk von Rubens übernahm, können ihm graphische Wiedergaben und in seiner näheren Umgebung befindliche Bilder dieser Schule übermittelt haben. Ein Sohn Asams, Philipp Emanuel, trat in Brüssel ins Kloster ein. In der Urkunde wird er aber in der „Qualität eines Hofdiskanten“ in dieser Stadt erwähnt, so daß eher

anzunehmen ist, daß er durch den seit 1692 in Brüssel residierenden Kurfürst Max Emanuel dorthin kam. Asam hat vielseitige Anregungen aufgenommen, doch sie im Großen und Ganzen selbständig und innerlich frei verarbeitet. Seine Vorbilder wählte er nicht unbedingt aus den „neuesten“ Kunstrichtungen, deren Umfang er gar nicht ermessen konnte. Eigene Vorstellungen, Gefühlswärme und eine überzeugende Gestaltungskraft lassen Asam als klar umrissene Künstlerpersönlichkeit erkennen, deren entwicklungsgeschichtliche Bedeutung nicht übersehen werden darf. Als erster in seinem Heimatland griff Hans Georg Asam das Problem der Deckenmalerei auf, wie es sich im Laufe des 17. Jahrhunderts in Italien entwickelt hatte. Die bisher übliche Lösung, Tafelbilder einfach an die Decke zu übertragen, war veraltet, – der neue Zeitgeschmack verlangte die Darstellung in der auf den Betrachter bezogenen Untersichtsperspektive.

Von den Fresken Hans Georg Asams sind viele verloren. Seine ersten Arbeiten, die umfangreichen Zyklen in den Klosterkirchen von Benediktbeuren und Tegernsee, sind erhalten, und der in Tegernsee erreichte Fortschritt läßt erkennen, wie schwer und ungewohnt die Aufgabe für den Maler war, sich mit so großen Kirchenräumen auseinanderzusetzen. In Benediktbeuren sind zwei Bilder im Hauptschiff datiert, 1683 und 1684. Für die sieben großen Malfelder, die kräftige Rahmen in der reichen Stuckdekoration des Tonnengewölbes aussparen, waren folgende Themen bestimmt: im Westjoch das schon im Mittelalter an dieser Stelle häufig dargestellte Jüngste Gericht, – in der Blickrichtung für den die Kirche verlassenden Besucher, – während sich die übrigen Bilder dem vom Eingang zum Altar Schreitenden zuwenden: Pfingsten, Christi Himmelfahrt, Auferstehung, Verklärung, Taufe und Geburt. Das Breitformat der Bildfelder erhöhte die Schwierigkeit, die von den meisten Themen verlangte Aufwärtsbewegung zu gestalten. Durch übertriebene Verkürzungen wird eine steile Untersichtsperspektive erreicht, doch die unmäßig großen und schweren Körper verlieren den Zusammenhang mit den Raumverhältnissen. Weniger hart als die reinen Figuralkompositionen wirken jene Darstellungen, bei denen sich Architekturkulissen einschieben. Die Fresken sind in verhältnismäßig hellen Tönen gehalten und beschränken sich auf einfache Farben. Die kleinen Malflächen in den niedrigeren Seitenkapellen ließen sich von vornherein sehr viel leichter gestalten. Die reizvollen, flüssigen Kompositionen, bemerkenswert durch die freie Beweglichkeit der Figuren, sind vermutlich als letzte der Reihe entstanden. In Nebenszenen, wo Asam ohne Rücksicht auf die große Wirkung entwerfen konnte, verlieren seine Darstellungen alle Steifheit, und hier zeigt er eine gewandte, leichte Pinselführung, die auch im Fresko malerisch frei skizzierte. Erfrischend und selbständig wirken seine Landschaftsschilderungen, die er in Fresken oder Ölbildern einfügte.

Bis 1688 blieb Asam in Benediktbeuren, dann übersiedelte er mit seiner Familie nach Tegernsee. Am 7. September 1687 hatte er an den Prior dieses Klosters geschrieben, daß er die Erlaubnis seines jetzigen Auftraggebers habe, im kommenden Frühjahr mit dem Chorgemälde in Tegernsee zu beginnen. Die Arbeit an den Fresken dieser Kirche wurde 1694 beendet. Bei diesem zweiten großen Auftrag wußte er schon wesentlich zwangloser mit den Gesetzen der Untersichtsperspektive umzugehen und verstand die Raumwirkung der Fresken sehr viel sicherer zu berechnen. Er begann mit der Ausmalung der Flachkuppel über der Vierung, wo sich Heilige und Engel um die Hlg. Dreifaltigkeit scharen. Als Mittelpunkt der sie in konzentrischen Ringen umgebenden Gruppen erscheint die Dreifaltigkeit hier noch in der dreimal menschlichen Gestalt. Durch ein schnelles Abnehmen des Größenmaßstabes nach oben, wobei jedoch übertriebene Verkürzungen bei den einzelnen Figuren vermieden werden, und durch die Beobachtung der Luftperspektive wird auf dem flachen Gewölbe eine beachtliche Höhenwirkung erzielt. Auch auf anderen Bildern ist die Atmosphäre, die Wirkung von Licht und Wolken, malerisch und kompositionell geschickt verwertet. Für den Vergleich mit Benediktbeuren eignet sich die Verklärung Christi am besten, um am gleichen Thema das wachsende Verständnis für die Eigengesetzlichkeit des Deckenbildes aufzuzeigen. Der inhaltliche und formale Mittelpunkt,

Christus, ist nunmehr in das Zentrum des querrechteckigen Bildfeldes gerückt und durch radial aus der Tiefe aufsteigende Strahlen vom Hintergrund gelöst; die Komposition ist perspektivisch in die Höhe geführt und gleichzeitig öffnet sich der Bildraum betont nach unten, dem Beschauer zu. An das gleiche Schema, nur in reicherer Abwandlung, wird sich auch Cosmas Damian in seinen ersten Werken halten. Bei einigen der übrigen Darstellungen (im Hauptraum: Geburt Christi, Anbetung der Könige, der zwölfjährige Jesus im Tempel, Taufe Christi; in den Seitenschiffen: Passionsszenen) ist das Vorbild der Tafelmalerei, im wesentlichen der venezianischen, deutlicher zu spüren, – die Anbetung z. B. geht auf das schon genannte Bild Veroneses zurück. Die Übertragung in die Untersichtsperspektive ist durchweg gelungen, und die monumentale Halle für die Szene von Jesus und den Schriftgelehrten ist schon ganz im Sinne des Illusionismus erfunden. Die Ansicht ist genau für den unter der Orgelempore Eintretenden berechnet, für den das Gewölbe durchbrochen erscheint, um einen anderen Bau sehen zu lassen, noch nicht die Fortsetzung der eigenen Umgebung. Zum erstenmal wird hier eine engere Beziehung zwischen Betrachter, Kirchenraum und Illusionsraum der Malerei hergestellt. (Weitere Fresken: Legende des Hlg. Quirinus, die Gaben des Hlg. Geistes, Nothelfer, Familie Christi, Gründungslegende.) Die Farben sind voller geworden und im Ganzen ist eine reichere Palette verwendet.

Abgesehen von den Altarbildern sind die Werke der späteren Zeit zum größten Teil zerstört. Die umfangreiche Tätigkeit Asams in der Oberpfalz (darunter Schloß Helfenberg), wo er mit kurzen Unterbrechungen das letzte Jahrzehnt seines Lebens verbrachte, kann nur nach archivalischen Nachrichten zusammengestellt werden. Vorher hat er noch an „Wand und Decken“ im Klosterbau von Fürstenfeld gemalt (übertüncht), und in diese Zeit fällt auch das Fresko „Marienkrönung“ im ehem. Kloster der Englischen Fräulein in München (später Alte Polizei, zerstört 1944). Das Kuppelfresko in der Kapelle von Frauenbrünndl bei Straubing, Maria als Königin der Engel und Heiligen, zeigt in lockerer Gruppierung die herkömmliche Anordnung der Figuren um die Mitte. Die Zuschreibung an Asam dürfte zu Recht bestehen; es ist 1707 datiert.

Die einzigen aus den letzten Jahren Hans Georg Asams erhaltenen Fresken (dat. 1709) wurden erst kürzlich wiederhergestellt. Im Festsaal des Alten Gymnasiums in Freising hat er, vermutlich nach dem von Meichelbeck zusammengestellten Programm, eine Allegorie auf die Bestimmung des Hauses gemalt, das als christliche Bildungsstätte die Jugend zu den Wissenschaften und Künsten führt und unter dem Schutz der Kirche und der Stadt Freising steht. Heitere und dem Verständnis der Schüler angepaßte Züge durchflechten diese Verherrlichung von Virtus und Scientia, die über die Laster untüchtiger Schüler triumphieren. Von den für den Vater Asam charakteristischen gedrungenen Körpern mit den rundlichen Köpfen und kindlich freundlichen Gesichtern heben sich einige Figuren auf der linken Seite merklich ab, die sich recht überzeugend in die Typik des Sohnes einfügen. Die Zusammenarbeit von Hans Georg und Cosmas Damian, auf die sich hier schließen läßt, wird in dem Kontrakt (1708) für die Ausmalung der Maria Hilf-Kirche bei Freystadt, in dem eine „Diskretion“ für beide Söhne bestimmt wird, urkundlich bezeugt, und bei der Bezahlung der Altarbilder von Harenzhofen (ebenfalls in der Oberpfalz) wurde ein kleiner Betrag abgezogen, da Asam die Nebenaltäre im Wesentlichen von seinem Sohn hatte malen lassen.

*

In dieser schaffensfrohen Umwelt und der künstlerischen Handwerkstradition ihres Elternhauses sind die Brüder Asam, Cosmas Damian und Egid Quirin, aufgewachsen. Mit den die Epoche bewegenden Problemen, soweit sich diese im künstlerischen Geschehen Bayerns widerspiegelten, waren sie aus eigener Erfahrung vertraut, und die praktische Ausführung der verschiedenen Techniken, vor allem des Malerhandwerkes hatten sie von Grund auf erlernt. Cosmas Damian half bei den Arbeiten seines Vaters

mit, schon lange ehe er seine Ausbildung abgeschlossen hatte und sein erster eigener Auftrag, der urkundlich belegt ist, wurde ihm für die Fassung einer Weihnachtskrippe von St. Jakob in Straubing erteilt (1707). Vielleicht sind jedoch die Namen der Brüder verwechselt, denn das jugendliche Alter des Künstlers, das mit 16 Jahren angegeben wird, träfe nur für Egid zu. Auch an die Mutter werden öfters Zahlungen für ähnliche Arbeiten erwähnt. Am Rande sei hier eine Bemerkung Sandrarts aus der Lebensbeschreibung Nikolaus Pruggers angeführt, deren Verlässigkeit und Wert dahingestellt bleiben mag. Sandrart erzählt, daß Prugger mit viel Aufwand und Umsicht Marionettentheater baute und den Kindern vorspielte. Auch Egid Quirin, der vor allem als Stukkator und Plastiker berühmt wurde, wußte mit dem Pinsel umzugehen. Gelegentlich hat er Altarbilder gemalt und sich, vor allem nach dem Tod seines Bruders, mit dem Fresko befaßt. In Privatbesitz befindet sich ein Herrenporträt, das auf der Rückseite die Signatur Egids und die Jahreszahl 1711 trägt. Beim Tode des Vaters Hans Georg Asam, der 1711 in Sulzbach in der Oberpfalz starb, galt Cosmas Damian schon als tüchtiger Maler, dessen solides Können den allgemeinen Ansprüchen vollauf entsprach. Egid Quirin schloß seine Ausbildung als Bildhauer erst 1716 ab, als er von seinem Lehrer Andreas Faistenberger in München freigesprochen wurde.

Die Betrachtung der Hauptwerke von Hans Georg Asam führte zu den Anfängen der barocken Deckenmalerei in Bayern, zu jener ersten Phase der Entwicklung, wo der Illusionismus auf die Anwendung einer möglichst gekonnten „Sotto in su"–Perspektive innerhalb des einzelnen Bildfeldes beschränkt blieb. Diese Kenntnisse konnte die Heimat den Brüdern vermitteln. Ihre reifen Werke, die die Eigenart der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts mitbestimmen, gehen weit hinaus über diese zeichnerisch-malerische Konzeption des Illusionismus, der das Kernproblem ihres Schaffens wird. Denn weder unter dem Gesichtspunkt reiner Architektur oder Plastik, noch als alleinige Leistung des Malers kann ihre Kunst gewertet werden, die die Zusammenfassung aller Gattungen unter einheitlichen Gesetzen anstrebt. Doch ehe die Brüder Asam als verantwortliche Meister auftreten, verbringen sie einen Studienaufenthalt in Rom, der ihnen durch die Hilfe des Abtes von Tegernsee gewährt wurde.

Überstrahlt vom Glanz des Papsttums war Rom zur Metropole der kirchlichen Kunst des 17. Jahrhunderts geworden. Aus allen Teilen Italiens und anderen Ländern wanderten künstlerische Kräfte in die Ewige Stadt um zu wirken oder zu lernen, und mit ihnen kamen die Ideen und Ausdrucksformen ihrer Heimat. Bei den immer neuen Aufträgen trafen vielfältige Richtungen zusammen, befruchteten sich und wuchsen am gemeinsamen Werk. Kirchenräume, Kapellen, und deren feierlich-vornehme Ausstattungen sollten den Ruhm Gottes und der Heiligen verkünden und die Erinnerung an irdische Würdenträger festhalten, deren zeitliches Dasein prunkvolle Paläste dokumentierten. Aus dieser Fülle künstlerischer Ideen, die in Rom auf sie zuströmten, griffen die Asams die ihrer Veranlagung gemäßen auf, und als Schützlinge der Kirche ihres Landes führte sie ihr Weg vor allem zur sakralen Kunst. Dem bescheideneren Maßstab ihrer Aufträge in der Heimat angepaßt, ist der Nachklang dieser Eindrücke bis in ihre spätesten Werke zu spüren.

Über die Reise der Brüder nach Rom, die in die Jahre zwischen 1712 und 1714 fällt, ist im Einzelnen wenig bekannt. Als Lehrer von Cosmas Damian wird Pierleone Ghezzi genannt, – eine Nachricht, die einigermaßen erstaunlich klingt, denn die Fähigkeiten Ghezzis lagen sicher nicht auf dem Gebiete der großdekorativen Malerei, von der er nur wenige Proben hinterließ. Sein eigentliches Fach waren Bildnisse und Genreszenen, die er gern nach der Karikatur hin zuspitzte. Bei ihm mag Asam seine psychologische Beobachtungsgabe geschult und die Sicherheit in der Charakterisierung der verschiedenen menschlichen Typen erworben haben. Von der Accademia di San Luca wurde Cosmas Damian am 23. Mai 1713 ein Preis für ein Bild zugesprochen. Wo er aber den entscheidenden Unterricht erhielt und die wichtigsten Erfahrungen sammelte, war an den Gewölben und Decken Roms. In lückenloser Folge stand ihm in dieser Stadt die

Entwicklung der monumentalen Malerei vor Augen, von Michelangelo und Raffael bis zur letzten Stufe eines Gaulli und Pozzo. Die verschiedensten Richtungen hatten hier ihre Spuren hinterlassen, und aus der Fülle des Gebotenen und Verwendeten sollen nur einige für Asam besonders wichtige Namen erwähnt werden. An erster Stelle ist hier Giovanni Battista Gaulli zu nennen, und mit ihm der andere Meister des Spätbarocks, Carlo Maratta; erst später macht sich der Einfluß Pozzos bemerkbar. Entscheidende Anregungen entnahm Asam auch Fresken aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, so vor allem von Giovanni Lanfranco und Pietro da Cortona und dessen Dekorationsweise. Durch Giovanni Coli und Filippo Gherardi ergab sich eine Verbindung zu der malerischen Kultur Venedigs. Auf beide Künstler hatte Paolo Veronese nachhaltig eingewirkt, ehe sie die Fresken im Hauptsaal des Palazzo Colonna in Rom ausführten (1675/78). An wen sich der erst zwanzigjährige Egid anschloß, ist nicht überliefert. Sein Interesse galt den gleichen Problemen und die Raumformen italienischer Kirchenbauten haben seine Kenntnisse wesentlich erweitert. Seinem plastischen Stil nach zu urteilen, stand er vor allem unter dem Eindruck Berninis und dessen Nachfolge. Die Schöpfungen Berninis haben die gesamte Kunst der Asams nachhaltig beeinflußt. Der rege Austausch künstlerischer Ideen, durch persönliche Begegnungen vermittelt und durch Stichwerke, die den Formenschatz der verschiedenen Schulen und Epochen weitesten Kreisen bekannt machten, spiegelt sich auch im Werk der Asams wider. Eine Zeit, die das Plagiat im heutigen Sinn nicht kannte, nahm keinen Anstoß an der Wiederverwendung künstlerischer „Erfindungen", die weitgehend als Allgemeingut galten.

Ohne das Erlebnis Rom ist die Kunst der Asams nicht denkbar, aber ebensowenig kann Rom allein die Eigenart ihrer Schöpfungen erklären. Die Möglichkeiten des Illusionismus haben die Asams voll und ganz begriffen und bis zum letzten ausgewertet. Sie haben den Raum von einer „malerischen" Vorstellung aus gestaltet, die dem tektonisch denkenden Süden fremd war. Bau und Ausstattung werden als Einheit empfunden, die in den formalen und thematischen Zusammenhang auch den Gläubigen mit einschließen will. Der Eigenwert der Kunstgattungen tritt zurück, und alle Formen und Farben, Licht und Bewegung stehen zueinander in Beziehung. Im Gesamtbild erst wird das einzelne Glied bedeutsam, und seine Funktion wird von dieser Bindung her bestimmt. Um einem Asam'schen Kirchenraum gerecht zu werden, darf das Urteil die äußere Erscheinung nicht von dem inneren Anliegen dieser Kunst trennen, die einer überzeugten Frömmigkeit und gläubigen Hingabe entsprang. Die Macht und Herrlichkeit der christlichen Lehre dem Andächtigen vorzustellen und ihn in jene transzendente Welt zu versetzen, an deren Verheißungen und Tröstungen er teilhat, rückt die himmlische Erscheinung in greifbare Nähe, vollzieht sich das Wunder als gegenwärtig in der irdischen Region. Die Grenzen zwischen realen und irrealen Bezirken werden verschleiert, und mit Hilfe illusionistischer Mittel verschmelzen „Sein und Schein" zu einem einheitlichen „Raumbild". Diese neuartige Konzeption des Innenraumes legt den Besucher auf einen Standort fest, von dem aus allein sich der richtige Eindruck ergibt. Die Betretbarkeit des Baukörpers wird eingeschränkt, aber andererseits öffnet sich der überschaubare Raum in ungeahnte Weiten, die allerdings nur dem Auge zugänglich sind. Diese äußersten Konsequenzen hat Rom nicht gezogen, hier wird die reale Existenz körperlicher Werte kaum jemals angetastet, noch die statische Logik übergangen.

Weltenburg und die St. Johann von Nepomuk-Kirche in München, die bekanntesten Werke der Asams, die als Beispiele ihrer Kunst schlechthin gelten, vertreten in diesem Sinne die Idealform ihrer Vorstellungen. In beiden Fällen ist die Architektur von den Brüdern entworfen, und somit auch das tragende Gerüst und der wesentliche Faktor des Lichteinfalles von vornherein auf die beabsichtigte Wirkung berechnet. Die hohe Begabung beider Brüder, deren Verwandtschaft sich auch im Bereich des schöpferischen Gestaltens bestätigte, verteilte sich in der praktischen Ausführung auf verschiedene Gebiete: Cosmas Damian war Maler, Egid Quirin Stukkator und Plastiker. Als Architekten haben beide gearbeitet. Der gleichen künstlerischen Intention stand somit die handwerkliche Aus-

bildung in allen Fächern zu Gebote, und diesem glücklichen Umstand verdanken ihre gemeinsamen Werke die vollendete Harmonie in Entwurf und Durchführung.

Der allgemeinen Neigung der Zeit zu prunkhafter Inszenierung und Vergegenwärtigung geistiger Inhalte folgten die Asams vorbehaltlos. Für kirchliche und weltliche Feiern entstanden aller Orten Festdekorationen größten Ausmaßes, Schaugerüste und Ehrenpforten, Aufbauten für Heilige Gräber und Trauerzeremonien. Für verschiedene Gelegenheiten haben die Asams selbst solche Architekturen aus vergänglichem Material hergestellt. Vorbildersammlungen mit teilweise genauen praktischen Anleitungen, wie sie besonders umfassend und ausführlich Pozzo zusammenstellte, wurden von den verschiedensten Verlegern herausgegeben und gehörten mit den lexikonartigen ikonographischen Lehrbüchern und Heiligen-Legenden zu dem Rüstzeug jedes Künstlers. Gemeinsam allen diesen „Bauten", mit welchem Stoff und Mittel sie auch immer „errichtet" wurden, ist die auf den Besucher berechnete Wirkung, die Verbindung von Realität und Irrealität, um die eigene Existenz in das unendliche Reich der Phantasie hinüber zu führen. Die auf illusionistischen Prinzipien beruhende Darstellungsform hatte sich vornehmlich im Bereich des Theaters, für den Bühnenbau entwickelt. Die Aufführungen geistlicher Schauspiele, die vor allem die Jesuiten und Benediktiner in prächtigen und geistreichen Ausstattungen darboten, und für die gerade das bayerische Volk äußerst empfänglich war, haben auch den bildenden Künstlern der Zeit vielfache Anregungen gebracht, visuell und ideell.

Beide Brüder standen fast ausschließlich im Dienst der Kirche, der sie schon ihre Ausbildung verdankten. Nur Cosmas Damian wurde einige Male von weltlichen Herren gerufen. Seine Bedeutung als Maler liegt auf dem Gebiet des Freskos, der an die Architektur gebundenen Deckenmalerei, nicht des Tafelbildes. Die Technik des Freskos, eine ausgesprochene a prima Malerei, zwingt zu einer raschen Arbeitsweise, die kaum Korrekturen zuläßt. Der Malgrund, eine frische, sehr feine Kalkschicht, wurde von Handlangern präpariert, die sie in sogenannten „Tagschichten" auftrugen. Mit der feuchten Masse bedeckten sie täglich ein so großes Stück der Bildfläche, wie der Maler bei Tageslicht bewältigen konnte. Mit dem Trocknen des Kalkes banden die Farben ab. Während des Winters konnte nicht gearbeitet werden und in unglaublich kurzer Zeit mußten auch umfangreiche Aufträge erledigt werden. Daraus ergab sich jene „Schnellmalerei", die einen breiten, oft auch etwas flüchtigen Pinselstrich und eine gewisse Typisierung der Einzelheiten mit sich brachte und die mitunter den Freskanten zum Vorwurf gemacht wird. Diese Malerei ist jedoch auf die Fernsicht berechnet und nicht für die Nahsicht bestimmt, in welche sie die optischen Geräte heranholen. Sie mußte zu einem vereinfachenden, abkürzenden Stil kommen, um im Großen wirken zu können. Unter diesen Voraussetzungen ist die Leistung dieser Maler, ihre handwerkliche und künstlerische Sicherheit, mit der sie die Perspektive der Formen und Farben von der Entwurfsskizze auf die weiten, meist gewölbten Flächen übertrugen, erst ganz zu würdigen. Die an sich beschränkte Palette des Freskanten wußte Asam mit malerischem Feingefühl zu variieren und überwand sehr bald eine gegenständlich gebundene Koloristik. Von seinem Können in der Ölmalerei zeugt eine stattliche Anzahl von Altarbildern, sein Selbstbildnis und das Porträt seines Bruders, die sich beide im Priesterhaus der Johann Nepomuk-Kirche befinden. Daß er große Formate und figurenreiche Kompositionen mühelos bewältigte, ist fast selbstverständlich, ebenso die Nachwirkung römischer Vorbilder, die im Einzelnen aufzuzählen zu weit führen würde. Aber auch intime Szenen und beschauliches Dasein wußte er zu schildern, und im Bild seines Bruders hat er das Wesen des Menschen in großen, ruhigen Formen festgehalten. – Soweit sich Zeichnungen von ihm erhalten haben, sind es Entwürfe und Studien, deren Verwendung sich in den meisten Fällen feststellen läßt. Es sind Blätter von hohem künstlerischem Wert, vollendet in der Beherrschung der graphischen Mittel: der prägnanten, sparsamen Formgebung, dem Reichtum der Abstufungen und der leichten, beschwingten Niederschrift. In der zarten Empfindung und seelischen Vertiefung stehen diese unmittelbaren Äußerungen seines Wesens oft über der Ausführung. Er hat auch, vor allem im Anfang, Vorlagen für Stiche geliefert.

Von Egid sind nur sehr wenige Zeichnungen bekannt, Entwürfe für Altäre, für die Monstranz seiner eigenen Kirche in München und ein Bauriß. Sie sind als Werkzeichnungen gedacht und mit Angaben für die Ausführung versehen. Ohne jede Kleinlichkeit sind sie präzis und bis in die Einzelheiten klar durchgearbeitet. Die künstlerische Vitalität ihres Schöpfers spricht sich in dem freien, kraftvollen Duktus und der großzügigen Verteilung der Hell-Dunkelwerte aus. Ganz fehlen Modelle zu seinen plastischen Arbeiten, was zwar auffallend, aber keine unbedingte Ausnahme ist. Ein Tonbozzetto (Maria mit dem Kind) im Museum in Berlin konnte ihm zugeschrieben werden, aber sonst ist kaum etwas Glaubwürdiges aufgetaucht. Daß plastische Skizzen nicht angefertigt wurden, ist unwahrscheinlich; aber aus wenig widerstandsfähigem Material hergestellt, werden sie die Zeit nicht überdauert haben, und vielleicht wurde auch zum Teil Wachs benutzt, das dann wieder verwendet wurde. Egid war nicht „Bildhauer" in des Wortes strengster Bedeutung, – er hat nur selten in Holz gearbeitet und wohl nie in Stein. Seine plastische Begabung fand im Stuck das ihr gemäße Mittel, dessen Eigenschaften seinem künstlerischen Temperament so entsprachen, daß sie sich gegenseitig zu bedingen scheinen. Die Barockskulptur Roms, deren Einfluß auf Egid immer spürbar bleibt, ist Marmorplastik und der Kostbarkeit und Dauer des Steins verpflichtet. Das gefügige und anspruchslosere Material des Stucks läßt sich freier und unbedenklicher gestalten und paßt sich auch bescheideneren Aufträgen an. Es bindet die künstlerische Phantasie nicht durch praktische Überlegungen und läßt Entwürfe ausführen, die in Stein undenkbar wären. Diese Unabhängigkeit und die besonderen Eigenschaften des weichen, modellierbaren Stoffes, der im feuchten Zustand bearbeitet wird, mußten sich auch stilistisch ausprägen. Der Stuck fügt sich geschmeidig dem formenden Instrument, er läßt sich unmittelbarer von der Hand des Künstlers gestalten als Holz oder Stein, und die Ausführung geht sehr viel schneller vonstatten, wenn der Kern einmal steht. Das Gerüst der Figur bildet ein festes Eisengestänge, über das Stroh und Werg gewickelt wird. Darüber werden Stuckschichten aufgetragen, bis das plastische Volumen erreicht ist, und dann wird der letzte feine Überzug detailliert behandelt. Diese Technik muß weder die Größe eines vorhandenen Blockes oder Stammes berücksichtigen, – die sich nur bedingt anstücken lassen, – noch Gewicht und Tragfähigkeit des Materials. Gewänder und Draperien können beliebig ausschwingen und sich füllig bauschen, die Bewegung der Figuren wird durch keine technischen Erwägungen gehemmt und die Glieder können sich auch weit ausholende Gesten erlauben. Außerdem läßt sich die Stuckplastik wie Holzbildwerke in jede Farbigkeit kleiden, in Gold oder Silber fassen.

*

Sofort nach der Rückkehr aus Rom fallen Cosmas Damian die ersten Aufgaben als „Kirchenmaler" zu. Diese Stellung hatte schon sein Vater inne, und wieder ist es das Kloster Tegernsee, über das die Verbindung läuft. Die Äbte von Ensdorf und Michelfeld, die zu den ersten Auftraggebern Asams gehören, waren beide vorher Mitglieder des Tegernseer Konvents.

Bei allen diesen frühen Arbeiten waren die Stukkaturen anderweitig vergeben worden, so daß Cosmas Damian die Einteilung der Gewölbe bereits vorfand. Stuck und Malerei bestehen nebeneinander als gleichberechtigte, im Großen und Ganzen unabhängige Teile der Dekoration, die sich an das herkömmliche, von den Werken Hans Georg Asams bekannte System hält. Dem Maler blieb allein die Gestaltung des einzelnen Malfeldes überlassen. Mit dieser Aufgabe konnte sich Asam zur Genüge vertraut machen und seine zeichnerischen und malerischen Fähigkeiten ausbilden. Sehr schnell löste er sich von der tafelbildmäßigen Auffassung und wendete die illusionistische Darstellungsform folgerichtig an. Innerhalb der gegebenen Rahmung wird jedes Bild für sich komponiert, unabhängig von Dekoration und Architektur, die in dieser ersten Periode zunächst noch ohne Einfluß auf die Entwicklung des illusionistischen Problems bleiben.

Das Kuppelfresko der ehemaligen Benediktiner-Klosterkirche in *Ensdorf* (Oberpfalz) trägt die Signatur C. D. Asam und die Jahreszahl 1714. Dieses Datum ist als Abschluß der gesamten Ausmalung zu betrachten, denn schon im nächsten Jahr übernimmt Cosmas den Auftrag für die Dreifaltigkeitskirche in *München*.

Die drei Joche des einschiffigen Langhauses in Ensdorf überwölbt eine Tonne mit Stichkappen und Gurtbögen, zwischen denen je ein größeres Malfeld und Medaillons von einfachen Stuckleisten gerahmt werden; in den Quertonnen zwischen den eingestellten Wandpfeilern kleinere Felder. In den Hauptbildern sind Szenen aus der Legende des Apostels Jakobus des Älteren dargestellt. (Im Langhaus: Der Heilige als Befreier der Gefangenen; der Heilige als Heerführer der Christen gegen die Sarazenen in der Schlacht von Clavigo; Martyrium des Heiligen unter Herodes Agrippa; im Chor, von anderer Hand: der Heilige als Beschützer der ihm geweihten Kirche von Ensdorf. In den kleinen Feldern allegorische Ausdeutungen des Hauptthemas.)

Jedes Bild ist für sich mit eigenem Blickpunkt komponiert. Die noch stark vom Tafelbild her bestimmte Auffassung hat die Entwicklungsstufe des Vaters noch nicht ganz überwunden, doch wird die Untersichtsperspektive sehr viel selbstverständlicher und freier verwendet, und die Komposition durch variierende Bewegungsrichtungen bereichert. Die Schlachtszene lehnt sich an ein Deckenbild von Coli-Gherardi in der großen Galerie des Palazzo Colonna an. Auf dem kühn in den Raum vorstoßenden Schimmel sprengt der Heilige mit der Siegesfahne in die Mitte des Getümmels, das sich nach den Seiten drängt. Das aufgeregte Stürmen der Kämpfenden spiegelt sich wider in den wechselnden Lokalfarben und den lebhaften Hell-Dunkelkontrasten, die gleichzeitig die Tiefenwirkung steigern. Das Fresko über der Orgelempore, die Gefangenenbefreiung, erscheint als das fortschrittlichste der Reihe und läßt die Gedanken an ein Tafelbild nicht mehr aufkommen. Erprobte illusionistische Requisiten sind geschickt verwendet: der steil ansteigende Stufenbau links und daneben eine vergitterte Öffnung, die dahinter liegenden Raum vortäuscht. Darüber erheben sich schwere Architekturteile, die, dem Oval des Rahmens zulaufend, von einem Halbbogen geschlossen werden. In dieser Öffnung schreitet auf einer Wolke der Heilige Jakobus herein, umstrahlt von überirdischem Licht. Seine gebietende Rechte läßt die Tür aufspringen, deren Flügel jäh dem Betrachter entgegenschlägt, und aus der die Gefangenen hervorquellen. Noch steht die Szene ohne Verbindung zur Umgebung, aber innerhalb des Rahmens wird mit illusionistischen Mitteln die legendäre Begebenheit zu einem gegenwärtigen Ereignis dramatisiert. Über der Vierung ist das an dieser Stelle häufige Thema, die Versammlung der Heiligen und Engel um die Dreifaltigkeit, dargestellt. Die herkömmliche Anordnung in konzentrischen Ringen, wie sie die Kuppel in Tegernsee von Hans Georg Asam zeigt, ist als Grundschema beibehalten, doch durch Gruppenbildung und Überschneidungen unter dem Eindruck Lanfrancos aufgelockert. Auf die lebhaft agierenden großen Gestalten in den unteren Zonen sind einzelne farbige Akzente verteilt (grün, rot, violett, selten blau), die in dem rötlichen Ockerton des Freskos aufleuchten. Figurenmaßstab und Farbintensität nehmen der Höhe zu ab, um die an sich flache Wölbung weiträumiger erscheinen zu lassen. Im Mittelpunkt schwebt, von kleinen Engelköpfen umgeben, die Taube des Heiligen Geistes.

In den Kriegswirren des Jahres 1704, als die kaiserlichen Truppen auf München marschierten, wurde von den drei Ständen der Stadt eine Kirche gelobt zu Ehren der Heiligen Dreifaltigkeit, deren Hilfe die Visionen der Maria Anna Lindmayr verhießen. Den Bau errichtete J. A. Viscardi als kreuzförmige Anlage mit verlängertem Chorarm und zentraler Kuppel. Am 6. Oktober 1714 wurde die Kirche benediziert, und im folgenden Jahr von Cosmas Damian ausgemalt. Nicht eine flache Wölbung wie in Ensdorf, sondern eine hohe, den Raum beherrschende Kuppel erhebt sich über der Mitte. In den Diagonalen schneiden vier große Fenster ein, wie eine letzte Erinnerung an den Tambour. Die Kuppel ist als selbständiges Bauglied ausgeschieden und gleichmäßig beleuchtet. Das vorspringende Gesims verdeckt den Gewölbeansatz, über den sich ein Stuckornament in Balustradenform legt. Mit Voluten und Fruchtguirlanden umzieht die Stukkatur auch

die Diagonalfenster und kleinen Malfelder dazwischen. Es bildet sich jene neutrale Zone, die Architektur und Fresko trennt, und die häufig auch in Malerei ausgeführt wurde. In dieser Kuppelanlage entwickelt sich die Komposition des Freskos, eine Verherrlichung der Heiligen Dreifaltigkeit, kreuzförmig ansteigend über den vier großen Bogen des Schiffes. In jeder dieser vier Hauptgruppen ist ein besonderer Gedanke ausgedrückt, auf den lateinische Inschriften hinweisen. Über dem Bogen zum Altarraum das Symbol des Kreuzes, umgeben von Engeln mit Leidenswerkzeugen, den drei göttlichen Tugenden und dem Hlg. Michael, der den Teufel in den Abgrund stürzt, noch über das Gesims hinaus. In der Querachse des Raumes links eine Gruppe von Heiligen, deren besonderer Schutz vor den Schrecken des Krieges angerufen wird, zu oberst Christus, und rechts die Glorie Mariens. Um den aus der Unendlichkeit niederschwebenden Gottvater mit der Taube des Heiligen Geistes schließt sich die Komposition ringförmig. Der die Kirche Verlassende erblickt über sich im Feuerschein, der die dunklen Wolken teilt, die Himmelfahrt des Elias. Als Ordensheiliger der Karmeliterinnen, deren neu errichtetem Kloster die Kirche übergeben wurde, ist er in das Programm mit aufgenommen. Die Farbigkeit ist im einzelnen nicht mehr verbindlich, nur die allgemeine Anlage mit den schweren Tönen in den unteren Zonen, der allmählichen Auflichtung und Brechung, bis jede Farbe von dem Ocker-Gold im Scheitel des Gewölbes, das wie eine kleine aus sich leuchtende Laterne wirkt, aufgesogen wird, kann noch von ungefähr beurteilt werden. In den Zwickeln der Kuppel stehen die pathetischen Figuren der vier Apostel, die Verkünder der göttlichen Wahrheit. Die kleinen Malfelder der Kirche sind mit symbolischen Gleichnissen des Dreieinigen Gottes gefüllt.

Die Verhandlungen für die Fresken in der Wallfahrtskirche *Maria Hilf bei Amberg* beginnen im Juni 1716, und der Kontrakt (Stadtarchiv Amberg) ist vom 28. September 1716 datiert. Die ausführlichen Anweisungen des Akkordes gewähren einen Einblick in die bei der Vergebung von Aufträgen übliche Methode. Angeführt werden 29 große und kleine Stuckfelder, sowie 5 kleine im Chor; darin habe Asam „nach Ausweis der ihm vorzuschreibenden Konzepten und Gedanken, ... kunstreiche Freskomalerei mit solchem Fleiß und Dexterität zu verfertigen, so daß seine Arbeit nach contento exact und kunstmäßig befunden, mithin hiebei keine rechtmäßige Ausstellung gemacht werden könne". Damit „keine vergebliche Arbeit verrichtet werden möge", wird „H(err) As(am) dahin anheischig gemacht . . . daß er über jedes Konzept vor wirklicher Handanlegung das gewöhnliche Visierung oder Abriss . . . überreiche". Es folgt die Festlegung des Termins: Beginn im Juni des nächsten Jahres, damit das Werk „bis auf den Sonntag vor Mariä Geburt als dem Hochfest des Gotteshauses in seinem vollkommen(en) Stand sein solle". Die Bezahlung beträgt 800 fl nebst 24 fl Leihkauf, dazu freie Wohnung für Asam, einen Bedienten oder Gesellen; es soll „eine reputierliche Kost ohne seinem Entgelt, solange er arbeitet, gereicht werden", wobei Herr Asam ausdrücklich zu „Maß und Bescheidenheit" angehalten wird. Asam hat die Farben und alle zur Malerei „erforderliche Requisita ... selber zu salieren", während die Kirche die Kosten für das Gerüst, die Maurer und Handlanger übernimmt. Die drei Fresken bei der Orgelempore und jene in den sechs Seitenkapellen sollte Asam im Jahr darauf nach eigenen Entwürfen ausführen und „darinnen nach seiner Kunst Gutbefinden die Feste B. V. Mariae exprimiren". Am 11. Dezember 1716 wurde der Brief mit dem beschreibenden Text der Fresken an ihn abgeschickt und Asam hielt sich pünktlich an die Abmachungen. Die Stukkatur, von Franz Anton Carlone und Decallio, hatte die Einteilung der Tonnenwölbung durch Gurtbogen und die Größe der Malfelder bereits festgelegt. Als farbiger Akzent und inhaltliche Bereicherung der Ausstattung waren die Bilder gedacht. Einzelne Ereignisse aus der Geschichte der Wallfahrt waren in der Beschreibung enthalten und sind in den Hauptbildern eindringlich vor Augen gestellt. — Im Chor: das Pestjahr 1634, als die Kirche gelobt wurde. Ein Priester steht inmitten der Pestkranken und darüber erscheint Maria, die den Todesengel abwehrt. Im Langhaus: Übertragung des Gnadenbildes in die alte Kapelle. Eine Prozession von Standesherren im Zeitkostüm folgt dem Priester mit dem wundertätigen

Bild, das eine Kopie des Marienbildes von Cranach in Innsbruck ist, seitlich schutzflehendes Volk und Kranke. Dann die „Rettung des Gnadenbildes beim Brand von 1646", der die Kapelle zerstörte. Die „Weihe des Kirchenneubaues im Jahre 1711" verbindet Bau und Deckenbild nun unmittelbar. Der Hochaltar steht noch einmal oben im Fresko, und von hier wendet sich der Bischof segnend der im Schiff der Kirche anwesenden Gemeinde zu. Als letztes Bild eine Landschaft mit den zur Kirche wallfahrenden Pilgern. In den kleinen seitlichen Feldern sind Sinnbilder und Allegorien dargestellt. Die Szenen aus dem Marienleben in den Seitenkapellen sind malerisch reizvolle, flüssige Kompositionen, in denen Asam unbeschwert von repräsentativen Forderungen sein lebhaftes Erzählertalent und seine liebevolle Hingabe auch an intime Schilderungen verrät.

In den gleichen Jahren 1717 und 1718 wird Cosmas Damian von dem Kloster *Michelfeld* (Oberpfalz) beschäftigt, angeblich zusammen mit seinem Bruder, dem die Stukkierung der Kirche zugeschrieben wird. Den Hochaltar hat Egid Quirin 1720/21 errichtet.

Die Stukkatur ist in verhältnismäßig flachem Relief gehalten und haftet ziemlich befangen an der hergebrachten Einteilung in geometrische Felder. Art und Durchbildung der einzelnen Motive lassen sich mit den frühen gesicherten Arbeiten Egids in Rohr und Aldersbach kaum vereinen und machen dessen Urheberschaft sehr zweifelhaft. Einige fortschrittliche Veränderungen in der Deckengestaltung jedoch, die unauffällig auch die Architektur beeinflussen, könnten auf eine gemeinsame Planung hinweisen. Wieder handelt es sich um eine Tonne mit Stichkappen, doch nun ist das Malfeld nicht mehr auf eine verhältnismäßig kleine Fläche im Scheitel des Gewölbes beschränkt, sondern greift beträchtlich auf die Stichkappen über. Die Malerei beginnt ihre Wirkung zu erweitern und auf die Architektur auszudehnen, die in Michelfeld einer eigentlichen Gliederung entbehrt. Das dreijochige Langhaus mit flachen Seitenkapellen und Emporen zwischen eingestellten Wandpfeilern findet in dem querrechteckigen, gleich breiten Chor kein Gegengewicht. Für diesen Raumteil wurde wohl ursprünglich an Stelle des ausgeführten Flachgewölbes eine Kuppel geplant, denn die vier rotmarmorierten Säulen mit verkröpftem Gebälk, die in den Ecken des Chores stehen, waren vermutlich als Träger dieser Konstruktion vorgesehen. Hier ersetzt nun das Fresko den fehlenden Bauteil und errichtet in schweren Architekturformen, – die den gebauten allerdings nicht entsprechen, – eine Kuppel mit Gesims, Rippen und Laterne. Diese fingierte Wölbung erhebt sich nicht mehr zentral über dem Grundriß, sondern ist perspektivisch verschoben, sodaß sie für die im Schiff befindliche Gemeinde senkrecht zu stehen scheint. Dargestellt ist eine Allegorie der göttlichen Weisheit, und in den Zwickeln wieder die vier Evangelisten. Die Übergänge zwischen gebauter und gemalter Zone werden durch Wolken und vorspringende (gemalte) Gesimsstücke geschickt verborgen. Diese Auszeichnung des Altarraumes ist allein durch illusionistische Mittel erreicht und nur für das Auge von einer gewissen Entfernung aus gültig. In der Nähe stürzen die Linien zusammen, der „Kuppelbau" verliert seine Wirkung, und zugleich erlischt die Täuschung, daß die darin schwebenden Gestalten greifbare Wesen sind. Zum „Bild" des Chores gehört auch der Hochaltar. Der an sich einfache Aufbau mit großem Altarbild von Cosmas Damian (Hlg. Abendmahl) und schräg vorgestellten gewundenen Säulen paßt sich dem bescheidenen Bau von Michelfeld an. Diese Zurückhaltung, wenn es die gegebenen Verhältnisse erforderten, kennzeichnet die überlegte Arbeitsweise der Asams, die immer das Ganze berücksichtigt. Der Altar als Mittelakzent trägt die Gliederung des Chores, der er andererseits eingefügt ist. Für die Bekrönung blieb nur der geringe Abstand im Schildbogen unter dem Flachgewölbe. Zwei kräftige Volutensegmente, zugleich Sockel für größere Stuckengel, wölben sich über den schrägen Säulengebälken hoch. Über dem oberen Segment des Altares lagern sich auf Stuckwolken kleinere Engel und Gottvater. Diese Gruppe geht optisch in die gemalten Wolken des Deckenbildes über, sodaß die Beengung durch das Flachgewölbe ausgeglichen wird. – Die Kirche in Michelfeld erhält nur Licht durch Fenster auf der linken Seite, da rechts die Klostergebäude anschließen. Das Fenster im Chor hat

jetzt eine farbige Verglasung des 19. Jahrhunderts, doch mag dies dem ursprünglichen Zustand entsprechen um den Chor durch die Tönung des Lichtes ins Geheimnisvolle zu entrücken, – ein Gedanke, der durch die gleichzeitige Arbeit in Weltenburg naheliegt. Ein stukkierter Gurtbogen setzt den Chor betont gegen das Langhaus ab, dessen drei Joche im Gewölbe nur durch schmale Stege angedeutet werden, die mehr wie eine Verbindung der reichen Kartuschen wirken, in die die Wandpfeiler fächerförmig ausmünden. Diese Gliederung läßt die aufstrebende Bewegungsenergie der Pfeiler sichtbar werden und in festgelegten Bahnen verklingen, zwischen denen neutrale Zonen, die Malfelder, ausgespart sind. Die Grundform dieser Flächen nähert sich dem Quadrat, das gegenüber dem älteren querrechteckigen Format die illusionistische Komposition erleichtert. Die drei Bilder: Anbetung der Hirten (sig. u. dat. 1717), Christus am Ölberg und Auferstehung Christi zeigen eine sichere Raumgestaltung, bei der Höhe und Tiefe ineinandergreifen und durch die Beherrschung der malerischen Mittel atmosphärische Weite erreicht wird. Der Standpunkt für alle drei Fresken ist nahezu einheitlich im ersten Joch am Eingang angenommen. Die additive Reihung, die bisher jedes Deckenbild für sich, mit eigenem Blickpunkt, komponierte, ist aufgegeben um das Langhaus zusammenzuschließen, entsprechend den zentralisierenden Grundrißlösungen der Zeit.

Diese frühen Arbeiten werden meist kaum beachtet, und für das Bild der künstlerischen Persönlichkeit fallen sie auch weniger ins Gewicht. Doch belangvoll sind sie als Beginn einer folgerichtigen Entwicklung, als erste Versuche, die Lehren der heimatlichen Tradition mit den italienischen Erfahrungen und Vorbildern zu vereinen und selbständig zu verwerten. Die ungemein fruchtbare Schaffenszeit der rastlos tätigen Brüder umfaßt knapp zweieinhalb Jahrzehnte. Ihre allgemein bekannte Laufbahn beginnt mit den Kirchen von Weltenburg und Rohr, die ihren Ruhm begründeten. Ihr gemeinsames Werk beschließen die Bauten von St. Johann von Nepomuk in München und der Ursulinenkirche in Straubing. Am Anfang und Ende treten die Brüder als verantwortliche Architekten auf, die in den dazwischen liegenden Jahren eine überwältigende Anzahl von Innenräumen gestalteten, deren Architektur nicht von ihnen geplant war. Feinfühlige Anpassung an die gegebenen Verhältnisse, eigene schöpferische Ideen und ein sehr sicheres künstlerisches Empfinden zeichnet die Werke der Asams aus, die gerade in dieser Eigenschaft, als „Dekorateure", von ihren Zeitgenossen geschätzt und gesucht wurden. Stuck und Malerei überziehen das Innere des Baues, bilden dessen prunkvolles Kleid, das mit ihm verwachsen ist. Das einheitliche Stilgefühl des Barock verlangte den großen Zusammenhang, die Synthese der Teile. Die Architektur galt noch nicht als neutrales Gerüst, das sich mit beliebigem Beiwerk schmücken ließ. Jeder Auftrag stellte den Künstlern neue Probleme, die von dem jeweiligen Raumcharakter abhingen. Sie mußten die Gesetze des Baukörpers erkennen, den Rhythmus seiner Bewegung und mußten entscheiden, ob die größte Wirkung durch Steigerung oder Zurückhaltung erreicht werden konnte. Eine besondere Aufgabe bildeten die Umgestaltungen mittelalterlicher Bauten, bei denen eine fremde Substanz in der Erscheinung völlig verändert werden sollte. Gebunden waren die Künstler an das Programm, das der Auftraggeber bestimmte und in dem er oft sehr komplizierte und bis in Einzelheiten festgelegte Forderungen stellte. Diese mitunter wortreichen und umständlichen Beschreibungen in eine bildliche Darstellung zu übersetzen und in die dem Bau angemessene Form zu bringen, blieb weitgehend den ausführenden Künstlern überlassen. Dazu bedurfte es einer dichterischen Gestaltungskraft, die die zeitliche Folge des Berichtes zu einem dramatischen Geschehen verdichten und auch die Beziehungen eines theologisch-lehrhaften Inhaltes in verständliche Anschauung verwandeln konnte. Die großflächigen dekorativen Fresken müssen übersichtlich gegliedert sein, damit sie auch aus der Entfernung wirken und faßbar bleiben, und die Vorgänge müssen sich um die entscheidenden Augenblicke und Personen kristallisieren um dem Volk das Wesentliche mitzuteilen. Dieses lebendige, mitreißende Erzählertalent hatte Asam vor vielen Freskanten voraus und die ungetrübte Freude an seinen Werken beruht nicht zuletzt auf seiner frischen unmittelbaren Schilderungskunst.

Auch seinem Bruder standen diese Fähigkeiten zu Gebote, und beide verfügten über ein reiches Repertoire menschlicher Typen und Empfindungen, die sie auf das allgemein Gültige hin zu charakterisieren verstanden. Aus den Anweisungen des Textes fanden sie den fruchtbaren, für die bildliche Gestaltung geeigneten Moment heraus, und neben ihren formalen künstlerischen Fähigkeiten darf die geistige Konzeption als Komponente ihrer Schöpfungen nicht übersehen werden. Das Volk wollte schauen und erleben, sich in seinem Glauben und seiner Teilnahme bestätigt finden. Aus den farbenfrohen, dramatischen Erzählungen der Asams und der eindringlichen Gestik ihrer Figuren spricht die Begabung des bayerischen Stammes zu bildhafter und schauspielerischer Darstellung. Dem Wesen ihres Volkes in seiner Hingabe an die bunte Pracht der Welt und an seine religiösen Überzeugungen haben sie ein unvergängliches Denkmal gesetzt.

Zu den Ausstattungen kirchlicher Räume gehörte auch die Einrichtung, wie Kanzel, Chor- und Beichtstühle und vor allem die Altäre. Wurde sie ganz oder teilweise den Asams übergeben, so fiel sie in das Arbeitsgebiet Egids, dessen Tätigkeit als Altarbauer sich auf die gesamte Entwicklung entscheidend ausgewirkt hat. Die liturgische Bedeutung des Altares führt die Dekoration zusammen, enthüllt ihren tiefsten Sinn.

Aus der Gegenseitigkeit der Beziehungen entsteht in diesen Innenräumen ein Organismus, dessen Glieder, aus dem Zusammenhang gelöst, Wesentliches ihrer Wirkung einbüßen würden. Aber auch Veränderungen an dem Gesamtbild, zu dem die Farben als integrierender Bestandteil ebenso wie die Formen gehören, können das Gleichgewicht empfindlich stören. Die künstlerische Qualität mag viele Werke auch außerhalb der Bindung als Eigenwert bestehen lassen, – andere Stücke wieder sind nur sinnvoll und lebensfähig an der Stelle, für die sie geschaffen wurden. Unter solchen Voraussetzungen wird es verständlich, warum oft eine museale Aufstellung wenig zuträglich ist und es nicht vermeiden kann Unvollkommenheiten im Sinne der Schausammlung aufzudecken. Selbst Altarbilder, deren Komposition der Rahmen begrenzt, können sich erst in der ursprünglichen Umgebung ganz erschließen. Von den zahlreichen Altarbildern Cosmas Damians ist eine Predigt Johannes des Täufers aus Aldersbach abgebildet. Das Bild ist klar und übersichtlich aufgebaut und kann auch in seinen malerischen Werten bestehen. Der Altar ist diesmal nicht von Egid, doch die innere Beziehung bleibt gewahrt. Der Hlg. Georg auf der linken Seite wendet sich dem Täufer zu, lauscht seinen Worten, und hinter ihm lassen sich weitere Zuhörer denken. Auf dieser Seite sammelt sich die Kirchengemeinde, denn es handelt sich um einen rechten Seitenaltar, und erst diese ideelle Ergänzung bringt die Komposition formal ins Gleichgewicht. Die Gestalt des Täufers, die hell aus den beschatteten Gruppen aufragt, fängt schon von weitem den Blick und erweckt die Aufmerksamkeit des Besuchers, damit er sich dem Inhalt der Darstellung zukehre, den Worten des Verkünders Christi, die er Jedem zuruft.

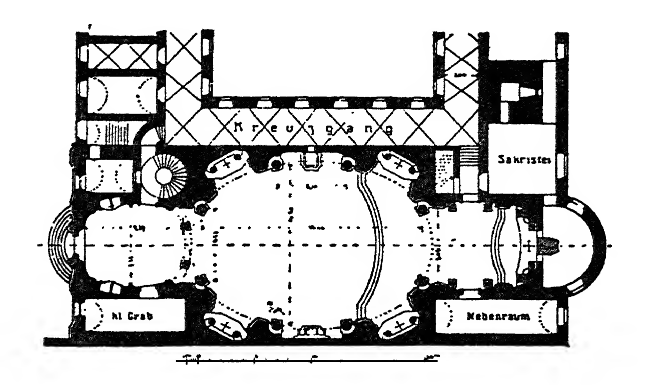
25

1-7

Schon in vorgeschichtlicher Zeit wurde die einzigartige Lage *Weltenburgs* an einer Donauschleife, eingebettet in steile, bewaldete Höhen zu einer Siedlung ausgenutzt; die Römer haben diesen wichtigen Punkt befestigt und seine Geschichte als Kloster verbindet sich mit den Anfängen des Christentums auf bayrischem Boden. Unter den Nachwirkungen des Dreißigjährigen Krieges sank das Kloster zu völliger Bedeutungslosigkeit herab und erst der 1713 aus Frauenzell berufene Abt Maurus Bächl erweckte die verschuldete, weltabgeschiedene Benediktinerabtei zu neuem Leben. Mit Weltenburg, seiner geheimnisvoll-heiligen, zugleich sinnenfrohen Kirche wird, geographisch gesprochen, die Reihe der Donauklöster glanzvoll eröffnet.

Am 29. Juni 1716 wurde der Grundstein zu der Kirche gelegt, mit der der Abt „was rechtes bauen“ wollte und Cosmas Damian Asam als Architekten berief. Am 9. Oktober 1718 wurde der Bau konsekriert. Das Deckenbild trägt die Signatur „Cosmas Damian Asam Pictor et Architectus a° 1721“; im gleichen Jahr hat Egid Quirin den Hochaltar aufgestellt und wohl auch die Stukkierung mit Ausnahme der Vorhalle vollendet.

Der Grundriß von Weltenburg (nach außen ein Rechteck mit vorspringendem Chor) zeigt im Innern drei Abschnitte, die sich auf einem Längsschnitt der Kirche auch in der




*Benediktiner-Klosterkirche, Weltenburg an der Donau*

Höhe voneinander absetzen. Auf der Außenansicht ist die Staffelung von der Apsis bis zum 1
Hauptraum deutlich abzulesen. (Das Kirchenportal wurde 1735 von Vitus Filler errichtet; über die Fassade ist nichts Näheres bekannt.) Auf die längsovale, flachgedeckte Vorhalle mit dem Psalierchor darüber folgt der Mittelraum, ein gestrecktes Oval mit 3
tiefen Nischen in den Diagonalen; den breiteren, höheren Flachnischen in der Querachse entsprechen Öffnungen in der Längsachse, die im Westen zu Psalierchor und Vorhalle führen, und im Osten zum rechteckigen eingezogenen Chor, den der Altar gegen die halbrund geschlossene Apsis abriegelt. Die Gliederung des Mittelraumes hebt das im Oval verborgene Oktogon hervor. Acht Vollsäulen werden in den Hauptachsen zu Paaren zusammengefaßt durch Segmentbogen, die bis zum Ansatz der Kuppelschale reichen. Das breite, verkröpfte und vielfach profilierte Gebälkstück über den Säulen durchzieht als einheitliche Horizontale den Raum vom Altar bis zur Eingangswand. In den Diagonalen liegen darunter die flachbogig geschlossenen Nischen von doppelten Wandpilastern flankiert, und darüber eine Art Attika, deren obere Profilleiste über den Scheitel der Segmentbogen in den Hauptachsen läuft und den Ansatz der Kuppelschale bildet, die in steiler Kurve ansteigt. Die Achtteilung wird von den Wandpilastern über die Attika bis in die Gurte der Kuppelschale fortgeführt. Das Licht fällt vor allem durch die Oberfenster in den Bogen der Querachsen ein. Das große Westfenster des Psalierchores verstellt weitgehend der Orgelprospekt. Es ist zu überlegen, ob diese Anlage, die nicht von den Asams stammt, ganz ihren Intentionen entspricht. (1728 schloß der Abt den Kontrakt über den Orgelbau mit Johann Konrad Brandenstein aus Stadtamhof ab. Als Schreiner wird Caspar Mayr genannt.) Ein stärkerer Lichteinfall aus dieser Richtung würde sich zunächst im Hauptraum auswirken und dann den Hochaltar etwas mehr beleuchten. Die Figuren würden weniger als Silhouette wirken, das Silber und Gold ihrer Fassung würde aufblitzen und ihr plastisches Volumen stärker zur Geltung bringen, was dem barocken Stilgefühl mehr entspräche. Auch die Johann Nepomuk-Kirche in München und die Ursulinenkirche in Straubing haben die großen Westfenster und den kräftigen Lichteinfall im Rücken des Besuchers.

Die Vorhalle umschließt den Eintretenden zunächst wie ein kleiner, für sich bestehender Zentralraum. Auf allen Seiten umgibt ihn die ein Zehneck andeutende Gliederung: Flachpilaster an den Wänden, zwei Vollsäulen in der Öffnung zum Hauptraum und ein verkröpftes doppeltes Gesimsband, das über den Freisäulen als Architrav weiterläuft. Das aus dem Fenster über der Tür einfallende Licht werfen die gegen den dunkleren Hauptraum gestellten Architekturteile zurück, – der Besucher empfindet die konkave Krümmung zunächst als eine auf sich zukommende Bewegung und hemmt unwillkürlich seine Schritte. Auch das Thema ist in diesem Sinn abgefaßt, den Gläubigen zu halten und zu innerer Sammlung aufzurufen. An der Decke das Jüngste Gericht, ein Werk von Franz

Erasmus Asam (1745), einem Sohn Cosmas Damians, und in Stuck aufgeführt – zwischen Anspielungen auf die Jahreszeiten – die symbolischen Darstellungen der Vier Letzten Dinge: Tod, Gericht, Hölle und das Symbol des Himmels über dem Durchgang, der in das visionäre Erlebnis des Hauptraumes führt. Damit übernimmt die Vorhalle ihre zweite Aufgabe und entläßt den Andächtigen in das Heiligtum, dessen fernes Ziel, den Altar, er in einer Folge von Hell-Dunkelkulissen erblickte. Das Innere Weltenburgs ist mit farbigem Stuckmarmor verkleidet, ocker und grau mit schwärzlicher Äderung, die Säulen und Pilaster gelber Marmor aus der Umgebung, die Kompositkapitelle sind vergoldet. Dekorativer Stuck ist sparsam verwendet. Im unteren Teil sprechen allein die Linien der Architektur, und erst in der Attika und dem Kuppelrand sitzen lebhafte Lichtreflexe auf den goldgehöhten Verzierungen. Zwischen den Gurten der Kuppelschale sind Felder ab-
7 geteilt mit Stuckreliefs, breitere in den Hauptachsen mit Szenen aus dem Leben des Hlg. Benedikt und seiner Schwester Scholastika, dazwischen auf reich ornamentiertem Grund die vier Erzengel. (Die störende Streifung ist eine spätere Zutat.) Auf den vier Bogen die Stuckfiguren der Evangelisten in farbiger Fassung und natürlichem Inkarnat. Im Chor ist die Dekoration um einzelne Motive bereichert. Aus der feierlichen Ruhe dieser Zone, in der die Erinnerung an die Würde römischer Marmorpracht fortlebt, wird der Blick in die Bereiche der Visionen geführt, die Außenwelt erlischt, und der Beter erlebt das überirdische Geschehen. In Weltenburg sind dem himmlischen Schauspiel zwei „Bühnen" errichtet: der Altar, den der Besucher schon von weitem schaut, und die Decke, die sich über ihm öffnet, sobald er die Vorhalle verläßt.

Aus einer unbestimmten, leuchtenden Ferne kommend, reitet der Schutzheilige der
5 Kirche, der Hlg. Georg unter einem Triumphbogen in den Chor der Kirche ein, begleitet von den Zeugen seines siegreichen Kampfes, dem sich noch einmal gegen das Flammenschwert des Heiligen aufbäumenden Drachen und der Prinzessin, in der Bewegung erschrockener Abwehr. Mit ihm strömt das himmlische Licht seiner Herkunft in den dämmrigen Chor und bricht sich an Säulen und dem Gebälk. Es fällt auf die Figuren der
4 Heiligen Martin und Maurus, der Kostüm und Porträtzüge des Bauherrn trägt und das Birett abnimmt, um den Heiligen zu empfangen. Mit pathetischer Geste wendet sich der Hlg. Martin, der zweite Patron der Kirche, an die Gemeinde das Wunder zu verkünden, während die Gans, sein Attribut, gegen das Drachenungeheuer losfährt. Den Scheitel des Bogens krönt eine reiche Kartusche mit dem kurbayrischen Wappen. Dahinter steigen vergoldete und weiße Stuckwolken auf, die zwischen den gesprengten Giebelstücken des Altares Maria zum Himmel tragen – in die Lichtzone eines verborgenen Fensters – von wo Christus unter einem Baldachin herniedersteigt um seine Mutter zu empfangen. Kleine Putten schieben über dem Altar dichte Stuckwolkenballen nach rechts zum Chorbogen hin um die Erscheinung zu enthüllen, die sich den Blicken wieder entziehen könnte. (Christus, die ihn umgebenden Engel und der Baldachin sind gemalt, – die Wolken gehen allmählich in Stuck über.) Die Figuren des Altaraufsatzes sind in Stuckweiß, die übrigen in Gold und Silber gefaßt, wie auch die Putten, die über den seitlichen Balkonen die Draperien raffen. Das Fresko an der Apsiswand, das durch den Altarbogen sichtbar wird, verbindet die Darstellung der Maria Immaculata mit einer Verherrlichung des Georgi-Ritterorden, der 1727/29 von Kurfürst Karl Albert zur Verteidigung des Dogmas von der Unbefleckten Empfängnis wieder ins Leben gerufen wurde. (Der Entwurf geht wohl noch auf Cosmas zurück, die Ausführung angeblich auf seinen Sohn Franz Erasmus.) St. Georg, der Titelheilige Weltenburgs, dessen Tat auf Erden in dem dramatischen Einzug festgehalten ist, und dessen Gefolgschaft im Hintergrund auftritt, erscheint im Fresko der Kuppelöffnung in der Schar der Heiligen, wo seine Aufnahme in den Himmel in eine Darstellung der Ecclesia Triumphans verflochten ist. Und hier thront nun auch Maria, deren Himmelfahrt der Altar schilderte, zwischen der Hlg. Dreifaltigkeit. Aus dem Ungewissen steigt ein Säulentempel auf, der die Wirklichkeit einer gebauten Architektur vortäuschen soll; von einem überirdischen Schimmer erfüllt schwebt er als Abschluß über der greifbaren Umgebung. In beständigem Wechsel schieben sich Oval und Kreis in-

einander, keiner Form wird die endgültige Entscheidung überlassen. Auf den ovalen Kuppelausschnitt folgt das runde Säulengebälk, der Wolkenkranz mit Putten schwingt in einem leichten Oval nach der Querachse aus, und in der Laterne wiederholt sich die Kreisform des Gebälkes. Das alte Schema der Glorienkuppel, die Figurenanordnung in konzentrischen Ringen, ist aufgegeben. Die Hauptgruppe baut sich in einer mächtigen Pyramide bis zu Christus und Gottvater auf; ein Engel krönt den Hlg. Georg mit dem Lorbeer der Märtyrer, unter ihm kniet eine weibliche Gestalt, die Allegorie der Kirche. Von rechts nahen sich der Hlg. Benedikt, seine Schwester Scholastika und andere Heilige seines Ordens. Dahinter folgen der Abt Maurus Bächl im Pluviale und Mitglieder seines Konventes, dazwischen ein Engel, der die Züge Egid Asams trägt und – von unten gesehen – mit dem plastischen Bildnis von Cosmas an der Hohlkehle zusammenrückt. 7 Unter den Aposteln auf der anderen Seite Petrus und Johannes, die in einem Netz die Herzen der Gottesfürchtigen fischten. Die sich anreihenden Gestalten bringen Hinweise auf die bayerische Kirchengeschichte. Im rückwärtigen Teil, der Orgel zu, scharen sich um die Hlg. Cäcilie heilige Frauen und Jungfrauen, daneben König David mit der Harfe und andere Gestalten des Alten Testamentes. Aus der Laterne senkt sich die Taube des Heiligen Geistes hernieder.

Der Standort für das Deckenbild ist nicht in der Raummitte angenommen, sondern ungefähr in dem Brennpunkt des Ovals bei der Vorhalle, von wo aus sich die gesamte Architektur als einheitliche Komposition auf den Altar hin darbietet. Es entsteht ein „Raumbild", das sich mit Worten Pozzos aus „Der Mahler und Baumeister Perspectiv" (deutsche Ausgabe Augsburg 1708/11) beschreiben ließe. Pozzo betont den Nutzen der Perspektive für Baumeister und Maler, „zwischen denen ja kein anderer Unterschied ist, als daß der eine mit Kalk und Mörtel, und der andere mit Linien und Farben zu bauen pflege". Dieser Text zu Figur 66 des zweiten Teiles kennzeichnet als Gedankengang eines Zeitgenossen die geschichtliche Lage. Himmlische Erscheinungen dringen in den Kirchenraum, berühren sich mit der irdischen Existenz, und Reales und Irreales verwächst zu einem Gebilde, in dem die Vision zur Wirklichkeit wird. Im Bereich der Architektur ist die Funktion der Glieder erkennbar, und der Aufbau bleibt verständlich, der sich unmerklich in die imaginäre Welt verwandelt, die ebenso glaubhaft erscheint. Den Zusammenstoß und den Abstand zwischen beiden Zonen kann das Auge nicht kontrollieren. Sie sind durch eine geheimnisvolle Lichtschicht geschieden, die den Besucher im Unklaren läßt, ob es sich überhaupt noch um endliche Größen handelt, die der Blick hier durchmißt. Pozzo drückt den Vorgang weniger ehrfürchtig aus, von der Seite des Schaffenden aus gesehen, der genau weiß, was er erreichen will, und wie er es zu machen hat, „daß die Augen der Anschauer artig betrogen werden". (Band II, Fig. 67.) Der Maler-Architekt Cosmas Damian und der Altarbauer Egid Quirin haben geniale Ideen auszuführen gewagt, doch nicht um ihrer selbst willen, um durch artistische Effekte zu verblüffen, sondern im Dienste einer überzeugten Gläubigkeit, die die Dogmen und Legenden der kirchlichen Lehre an geweihter Stätte von Liturgie und Predigt unterstützt gestaltet, so wahrhaftig wie sie das Wort verheißt, das den Sünder erschüttern will und zur Umkehr aufruft, den Guten ermahnt zu Standhaftigkeit und Geduld und ihm das jenseitige Ziel, die Glorie der Verklärung, weist.

Erfahrungen und Konstruktionen des Bühnenbaues werden in Weltenburg auf die kirchliche Architektur übertragen. Auf die ziemlich ausgeglichene Beleuchtung des Mittelraumes 4 folgt das dunklere Chorjoch, dessen Tiefe nur an den Lichtreflexen auf den Architekturgliedern abzuschätzen ist. Im Sinne des Proszeniums verschafft es der eigentlichen Szene Distanz, soll hier auch eine Entfernung ins Unbestimmte vortäuschen, und als äußere Rahmung legt es das Bildfeld fest. Es nimmt die kleinen vorspringenden Balkone wie Chor-Logen auf. Der Altar, eine prächtige Bogenarchitektur, schließt seitlich an die Wand an. Auf einem hohen Sockelgeschoß, dem Podium, stehen gestaffelt vier gewundene Säulen aus echtem Marmor, deren reich profilierte und verkröpfte Gesimse Vasen und gesprengte Giebelstücke tragen und in die Gliederung der Wand übergehen. Der Altarbau

verdeckt die Fenster im Chorschluß, so daß die starke Helligkeit, die durch seine Bogenöffnung in den Raum flutet, im Ungewissen entsteht und auch die Ausdehnung des Raumes dahinter unklar bleibt. Als Kulisse begrenzt er den Bühnenraum, dessen Horizont die illusionistische Malerei mit weiteren Szenen füllt. Der formalen Anlehnung an den Bühnenbau entspricht die Darstellung des Inhaltes als gegenwärtige Aktion.

Von ähnlichen Überlegungen geht auch die Deckengestaltung in Weltenburg aus. Für die Wirkung jeder illusionistischen Malerei fällt dem Rahmen als vermittelndem Glied zwischen Architektur und Fresko eine entscheidende Aufgabe zu. Hier in Weltenburg ist vermieden, einen „Rahmen" im Sinne einer Grenze zwischen Bau und Malerei festzulegen. Seine Funktion übernimmt der Kuppelrand, der sich als dunklere Kulisse vor das Bildfeld schiebt, von dem er durch einen tatsächlichen Abstand und eine Lichtschicht getrennt ist. Er verdeckt die Stelle, wo realer und imaginärer Raum sich treffen müssen, und auch die Fenster, die natürliche Lichtquelle der Malerei. Der Gedanke des Proszeniums ist gewissermaßen für den Illusionsraum der Malerei wiederholt. Der Ansicht des Hauptraumes von Weltenburg ist ein Architekturentwurf unbekannter Bestimmung (um 1730) von Egid Quirin gegenübergestellt, der die Deckengestaltung von Weltenburg geradezu wiederholt. Auf diesem Riß, der den Schnitt durch das Innere mit der Außensicht kombiniert, liegt das konstruktive Gerüst der geheimnisvollen Wirkung der Gewölbezone offen da. In dem kuppelartig aufragenden Mitteltrakt, der im Außenbau Weltenburgs erkennbar ist, setzt im Innern unterhalb der Fensterreihe eine Kuppelschale an, die sich jedoch nicht schließt, sondern durch eine weite Öffnung den Blick auf die obere eigentliche Decke freigibt. Für den im Kirchenschiff Stehenden verbirgt sie vollkommen die Fenster, so daß die Helligkeit wie aus dem Deckenbild selbst, aus einer überirdischen Sphäre zu leuchten scheint. Im Gegensatz zu der Zeichnung ist die Decke in Weltenburg ganz flach, und nur der Maler täuscht sie als Vollkuppel mit Laterne vor. Die sehr genauen technischen Angaben des Blattes sprechen für eine Werkzeichnung, was die künstlerisch anziehende, subtile Durchgestaltung fast vergessen läßt. Der sichere präzise Strich wird durch die genau beobachteten, nuancierten Schattierungen unterstützt, die durch eine leichte farbige Tönung auf dem Original lebendiger hervortreten. Die Zweigeschossigkeit dieses Baues mit Doppelaltar und Empore findet sich in der Johann Nepomuk-Kirche in München wieder.

2

6

Um die Realitätsgrade möglichst weich und unauffällig ineinander zu führen, ist in Weltenburg als vermittelndes Glied noch der Kronreif eingefügt. Sein Fehlen würde sofort empfinden lassen, wie wesentlich er beteiligt ist. Frei zwischen beiden Zonen schwebend scheint er im oszillierenden Spiel des Lichtes nicht mehr der materiellen Wirklichkeit anzugehören – ein kostbares Schmuckstück, das die Blicke unwillkürlich anzieht und ablenkt von der Kante der Kuppelschale der Überschneidung mit der Malerei. In dieser Form als selbständiges Motiv verwendet, ist der Kronreif einmalig und eine Erfindung der Asams. Einen ähnlichen Reif mit freistehenden Sternen und Zacken, der einem sehr verwandten Zweck dient, hat Borromini in S. Carlo alle Quattro Fontane über dem Gesims, allerdings unmittelbar vor der Mauer angebracht. Die Höhe der Kuppelwölbung wird hier durch eine sich perspektivisch verjüngende Kassettierung gesteigert, deren Ansatz der Reif verbirgt und der außerdem verhindert, daß das Größenverhältnis zwischen dem untersten Kassettenmuster und dem Bau genau abgelesen werden kann.

6,7

Die übrige Ausstattung von Weltenburg wurde zum Teil von anderen ausgeführt. Von Cosmas Damian wurden noch die Fresken im Chorbogen (der Klostergründer Herzog Tassilo, der Hlg. Benedikt und die Religion) und im Psalierchor gemalt (eine Ermahnung zu andächtigem Gebet). Die Wandfresken im Hauptraum (Ankunft der Benediktiner in Amerika und Predigt des Hlg. Benedikt) wurden im 19. Jahrhundert teilweise neu gemalt und sind im übrigen völlig übergangen. Auch das Hauptfresko wurde mehrfach restauriert, wodurch die frische Lebendigkeit der Asam'schen Farbgebung verlorenging, doch der weiche schimmernde Gesamtton, gold-gelb mit rot-violetten Klängen durchsetzt, dürfte dem ursprünglichen Zustand ziemlich nahekommen. Abt Werner

schreibt in seinen Aufzeichnungen, daß vor allem „die Jahre 1735 und 1736 sehr geschäftig waren". Von Egid wurden damals die Altäre in den Diagonalen ausgeführt, die alle vier den gleichen Aufbau zeigen und in die Nischen eingestellt sind. Zwei gewundene Säulen flankieren ein Altarbild; auf dem Gesims stehen Blumenvasen und ein mit Lambrequins besetzter Reif springt baldachinartig nach vorne vor. Mit Fruchtguirlanden und Putten greift die graziöse vielteilige Dekoration des oberen Teiles auf die Nischenwände und -wölbung über. Die zierliche Ausbildung und Häufung der Einzelmotive, auf deren goldener Fassung das Licht in lebhaften Reflexen spielt, entsprechen der späteren Stilphase Egids, doch mit den großen, betont ruhigen Formen der umgebenden Architektur klingen sie nicht ganz zusammen.

Ein Stück südlich auf der weiten, hügeligen Ebene, in die bei Weltenburg die Donau einschneidet, liegt das ehemalige Augustinerchorherrenstift, die heutige Benediktinerabtei *Rohr*. Das schlichte Äußere der Gebäude verliert sich in der etwas eintönigen Landschaft und es verrät nichts von dem Ideenreichtum im Innern der Kirche, eine Eigenart, die Rohr mit vielen süddeutschen Kirchen des 18. Jahrhunderts teilt. Vielleicht wäre der ganze Komplex und nicht nur die Klosteranlage bis auf den Ostflügel in der Säkularisation verschwunden, wenn nicht auch hier nach den Zerstörungen des Dreißigjährigen Krieges ein Bau entstanden wäre, der durch seinen phantastischen Hochaltar zu einem der volkstümlichsten Kunstwerke Bayerns wurde und noch heute viele Besucher in die entlegene Gegend zieht.

1717 ließ der Propst Patrizius Freiherr von Haydon die alte Kirche abtragen, deren Westturm erhalten blieb. Das Langhaus, wie es auf einem Stich von Wening zu sehen ist, könnte die neue Anlage beeinflußt haben, deren Baugeschichte in diesem Punkte nicht geklärt ist. In den wenigen bekannten Akten wird als Palier mit ziemlich weitgehender Vollmacht Josef Bader genannt, doch den Bau als Ganzes – ohne die Fassade – hat Egid Quirin Asam als verantwortlicher Architekt geleitet. Das Chronistikon in der Vierung nennt die Jahreszahl 1721 als Abschluß des Innenraums mit der Stuckierung. Die Altäre wurden 1722 geweiht, die Ausstattung vollendete man 1725.

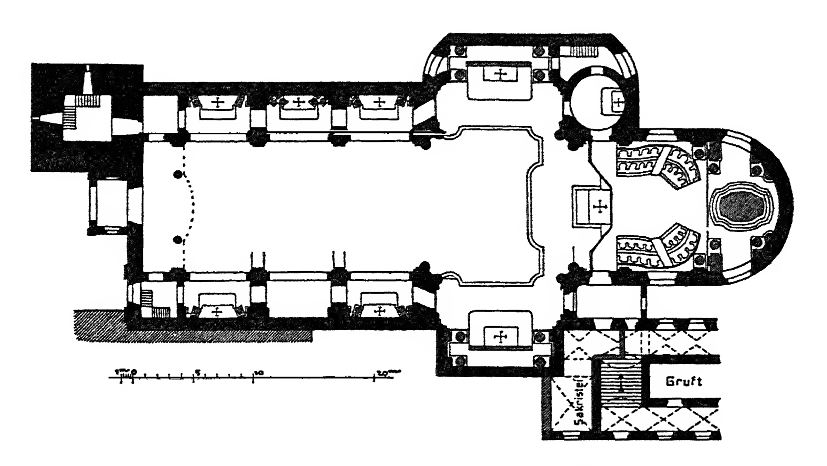
Im Gegensatz zu Weltenburg ist Rohr ein durchaus plastischer Raumkörper, der auf alle illusionistischen Raum-Bild-Wirkungen verzichtet. Aller Wahrscheinlichkeit nach waren aber auch hier Deckenfresken vorgesehen, denn die Einfassung des heute nur mit Ornamenten und dem Monogramm Mariens bemalten Spiegels der Langhauswölbung durch einen Bildrahmen, den Stuckwolken und -kartuschen überschneiden, ist nur unter dieser Voraussetzung sinnvoll; das gleiche gilt für die Flachkuppel über der Vierung. 8,9

Die Kirche ist eine basilikale Wandpfeileranlage mit seitlichen Kapellen, Vierung, zwei Chorjochen und halbrund geschlossener Apsis. Das Querhaus springt etwas über die Seitenmauern vor. Auf ein schmäleres Eingangsjoch mit der Orgelempore folgen drei Langhausjoche, die durch das gemeinsame Feld in der Wölbung zusammengefaßt werden. Unter der Tonne mit Stichkappen sitzen halbrund geschlossene Fenster und auf der Westseite ein großes Fenster hinter der Orgel. Die Kapellen öffnen sich mit Rundbogen gegen das Langhaus und sind untereinander durch geräumige Durchgänge verbunden, die bis unter das Gesims reichen, auf dem die Quertonnen der Kapellen aufliegen. Die letzten Durchgänge in das Querschiff sind schräg durch die Mauer geführt, so daß der Blick schon vom ersten Joch aus diesen Raumteil bemerkt und die Ausweitung empfindet. (Von diesem Standpunkt aus erscheinen die östlichen Figuren der Querschiffaltäre genau in der Rahmung des schrägen Durchganges; es ist zu vermuten, daß auch die Perspektive des Freskos für diesen Standort berechnet war, was der Vergleich mit anderen Beispielen ohnehin nahelegt). Das Mitteljoch des Langhauses ist durch eine größere Kartusche über dem Arkadenbogen und die reichere Dekoration der Kapellen und deren Altären hervorgehoben (auf der Südseite durch ein modernes Kriegerdenkmal ersetzt), wodurch die zentralisierende Tendenz der Deckengliederung wieder aufgenommen wird. Die Altäre der Kapellen, einfache Anlagen mit Mittelbild und seitlichen Säulen, stehen an der Außenwand, und ihr Auszug ist um die Fenster, bzw. diese ver-

tretende Spiegelverglasungen komponiert. Die Querschiffe überspannen Quertonnen, deren Scheitelhöhe einmal gestuft ist. Die Wandpfeiler des Langhauses sind mit doppelten Pilastern besetzt, die an den Chorwänden wiederkehren. Die Vierungspfeiler sind durch je zwei Dreiviertelsäulen verstärkt. Das sehr breite verkröpfte Gesims ist reich profiliert, und seine vielschichtigen Licht- und Schattenbänder durchziehen als kraftvolle Horizontale den gesamten Raum. Es liegt unmittelbar über den Arkaden des Langhauses auf, ist um die Querschiffe herumgeführt, wo es auch die Proportionen der Altargebälke bestimmt, läuft im Chor weiter und schließt sich mit dem Hochaltar zusammen. Über dem Gesims liegt eine niedrige Attika. In den Kapellen wiederholt sich die Gliederung in vereinfachter Form. Die glücklichen, wohlklingenden Verhältnisse des Raumes, das eigenwillige Gebälk und die großformigen Stukkaturen der Kapitelle und Gewölbe geben dem Bau eine besondere Note und einen persönlichen Charakter, die stärker als das Herkömmliche des architektonischen Systems sprechen.

In der Anlage von Chor und Querschiff, von der die Altäre als integrierender Bestand nicht zu trennen sind, spricht sich die Eigenart des Architekten deutlicher aus. Die Kommunionbank, eine niedrige Marmorbalustrade, isoliert nicht den Chor, sondern bezieht die kurzen Querschiffe mit ein. Sie steht in beträchtlichem Abstand von den östlichen Vierungssäulen, schwingt vor dem Hauptchor aus und springt über die Langhausbreite in die Querschiffe ein. An den westlichen Vierungssäulen, wo sie endet, verriegelt sie den Weg, und nur rückwärts um die Säulen herum durch die schrägen Durchgänge kann der Besucher in den Bezirk hinter der Balustrade gelangen. Diese nur angedeutete Führungslinie hemmt die Vorwärtsbewegung des Langhauses und verbindet die Ostteile, die als dreigeteilte Einheit empfunden werden sollen. Verschiedene Faktoren versuchen diese zentralisierende Tendenz durchzusetzen. Über den schrägen Durchgängen, also gegen die Kapellen des Langhauses hin, ist die Querschiffwand geschlossen (Nische mit Stuckvase). Gegenüber jedoch ist sie durchbrochen, und die Öffnung durch den sich vorwölbenden Balkon mit dem dunklen Balustergeländer vor dem hellen Hintergrund akzentuiert. Dieses Motiv wiederholt sich im Chor, symmetrisch zur Achse des Vierungspfeilers, so daß das Licht hinter dessen oberem Teil durchflutet und ihn gleichsam als Freistütze aus dem Mauerverband löst. Hierdurch erscheinen, in der Blickrichtung zum Altar, Chor und Querschiff von einem gemeinsamen äußeren Raum hinterfangen, dessen Helligkeit in beide Teile fällt. (Daß die eigentliche Beleuchtung des Chores durch direkte Fenster weiter vorne auf beiden Seiten erfolgt, tritt von der Mittelachse aus nicht in Erscheinung.) Überzeugend ließ sich diese Absicht nur auf der linken Seite durchführen, wo neben dem ersten Chorjoch ein Emporengeschoß mit natürlicher Lichtquelle liegt. Rechts dagegen schließen die Klostergebäude an, es fehlen hier die äußeren Fenster, und ohne das verbindende Mittel des Lichtes läßt sich die erstrebte Wirkung nicht erreichen. Architektonisch ist die Gliederung genau wiederholt, die Öffnungen jedoch durch Blindfenster und Bild geschlossen.

Die großartige Entfaltung des Hochaltars ist in der vereinfachten Formulierung der Querschiffaltäre vorbereitet. Die Anlage der drei Altäre geht von dem gleichen Grundschema aus und verwendet dieselben Elemente. Altartisch und Tabernakel sind nach vorne gezogen, dahinter über einem hohen Sockel folgt der eigentliche Altaraufbau mit Seitenkulissen und geschlossener Mittelwand, die sich rückwärts an die Mauer anlehnt. Die Altäre füllen jeweils die ganze Raumbreite. Mächtige, sich verjüngende Marmorsäulen mit straffen Kompositkapitellen und einem lebhaft profilierten und stark verkröpften Gebälk darüber gleichen den entsprechenden Formen des Baues. Vor der volleren Farbigkeit des Hochaltars mit den rötlichen Marmorsäulen und den vergoldeten Kapitellen stehen – aus der Ferne gesehen – die Vierungssäulen wie eine erste zarte Kulisse, weiß mit grau-rosa getönten Kapitellen. Kurze gesprengte Giebelstücke lassen bei allen drei Altären die Oberfenster des Baues frei, vor die bei den Querschiffaltären Säulen in der Art eines Palladio-Motives gesetzt sind. (Eine verwandte Gliederung findet sich außen am Apsisfenster in Weltenburg.) Die großen halbrund geschlossenen




*Kirche des ehem. Augustiner-Chorherrenstifts, Rohr*

Ölbilder der Querschiffaltäre flankieren je zwei hintereinander gestellte Säulen. Die vorderen tragen gesprengte Giebelstücke mit Stuckfiguren, die rückwärtigen überspannt ein schmaler Segmentbogen. Der hohe Sockel, auf dem die Säulen stehen, springt an den Seiten rechtwinklig vor, und in der Mitte bildet er die Rückwand der Mensa und des Tabernakels, dessen Bekrönung ihn überragt. Durch die Seitenfenster des nördlichen Querschiffes (bzw. aus dem Emporengeschoß) werden die Säulen beleuchtet, so daß die Räumlichkeit der Kulissenfolge voll zur Geltung kommt. Auf der Südseite, wo aus den bereits erwähnten Gründen die natürlichen Lichtquellen fehlen, können Blindfenster und Draperien nicht den gleichen Effekt erzielen. Zwischen den Säulen, in der vollen Lichtbahn, steht vorn an der Kante des Sockels je eine Figur auf diagonal gesetztem Postament. Die Gestalten treten wie aus den Säulen hervor, und die im Verhältnis zu dem monumentalen Aufbau kleinen Figuren läßt ihre isolierte Stellung als besonderen Akzent wirksam werden. Am linken Altar die heiligen Ritter Sebastian und Florian, und gegenüber der Hlg. Ambrosius und die Hlg. Monika, die Mutter des Hlg. Augustin, des Ordensheiligen des Klosters. Das rechteckige Postament, mit runder Plinthe, gibt ihnen, bei aller Realistik der Einzelformen, doch mehr den Charakter der Statue, im Gegensatz zu den unmittelbar auf dem Boden agierenden „Menschen“ des Hochaltares. Alle gewohnten Vorstellungen von der formalen und inhaltlichen Gestaltung eines Altares sind bei dem Hochaltar von Rohr durchbrochen, wo die Apostel die Himmelfahrt Mariens erleben. Die vollplastischen Figuren erscheinen lebensgroß, und nur der matte, weiße Schimmer ihrer Oberfläche entrückt sie der irdischen Wirklichkeit. Die ganze Kirche wird zum Schauraum für dieses theatrum sacrum, das die Schwingung des tiefbraunen Chorgestühls – einer Orchestra vergleichbar – vorbereitet. Als dunkle Folie hinterfängt das Gestühl die an sich zierlich gebildete Mensa mit dem Tabernakel, die isoliert im ersten Chorjoch steht, und bindet das liturgische Zentrum des Altares, das die räumliche Trennung akzentuiert, an dessen thematischen Aufbau. (Erst seit der Entfernung des Chorgitters hinter der Mensa ist diese Beziehung wieder hergestellt.) Wie in Weltenburg ist auch in Rohr der Hochaltar als Bühne aufgebaut: ein hohes Podium, Kulissen und verborgene Lichtquellen. Doch hier ist es nicht eine Tiefenbühne, die in einen unbestimmten Raum führt, dessen Rückwand noch einmal durch das Fresko illusionistisch erweitert wird. In Rohr ist die Rückwand geschlossen durch einen grünen Brokatvorhang (aus Stuck), der in Falten über den an der Seite lehnenden Deckel des Sarkophages fällt, und die Abstände der Kulissenfolge bleiben an dem Maßstab der Figuren optisch meßbar. In der Mitte auf dem hohen Untergeschoß steht wie ein Monument auf drei Stufen erhöht der Sarkophag

10-13

in Porphyr-Färbung. Die Szene fassen mächtige Säulenstellungen ein, deren erste Gruppe seitlich vorne an der Rampe steht und die großen Chorfenster verdeckt. Hinter den Fenstern folgt wieder eine Dreierstellung, an die der Vorhang anschließt. Die rückwärtigen Vollsäulen verbindet ein freier Segmentbogen, die vorderen tragen Vasen und gesprengte Giebelstücke. Stuckengel sitzen auf dem Segmentbogen und den Giebelstücken und halten einen goldenen Reif wie eine riesige Krone. Dieser flimmernde Ring schließt oben die vier Kulissen zusammen, als schwebender Übergang zu der himmlischen Sphäre darüber. Von 13 den Seiten eilen lebhaft gestikulierend die Apostel herbei und teilen sich das Wunder mit, daß sie den Sarkophag leer fanden und als Zeichen eine Rose blieb. Ergriffenheit und Pathos, menschliche Erschütterung im Anblick des Übersinnlichen läßt die Gegenwärtigkeit des göttlichen Wirkens erleben. Als letzter, von den Säulen fast verborgen, kommt 12 von links der Apostel Thomas. Über dem geöffneten Sarkophag schwebt Maria, von 11 zwei Engeln getragen, zum Himmel. Die dramatische Wucht der Aufwärtsbewegung ist künstlerisch vollendet gestaltet. In flachem Dreieck steigt die Komposition zur Mitte an; zwischen den hochfahrenden Armen der rückwärtigen Apostel bildet sich eine freie Raumstraße, in der der keilförmige Umriß der Mariengruppe noch nachklingt. Das gelb getönte Licht des Oberfensters, das sich in einem Kranz goldener Strahlen ins Gewölbe fortsetzt, verbreitet einen verklärenden Schein, der sich bis zu Maria senkt. Engel und Putten jubeln ihr zu, die Taube des Heiligen Geistes schwebt ihr entgegen aus der Höhe des Himmels, wo Christus und Gottvater thronen, um ihr die Krone zu reichen.

An der Ausführung der Altarplastiken war auch die Werkstatt beteiligt, und auf einem Apostel hat ein italienischer Mitarbeiter seinen Namen eingetragen und die Jahreszahl 1723. Sicher von Egid ist die Gruppe von Maria und den Engeln, und einige Apostel, deren sensible, eindringliche Mimik auffällt. In den Gesichtern sind die Lippen, Augen und Brauen leicht getönt, das Gewand Mariens ist mit Goldmustern verziert und auch die Flügel, Draperien und Sandalen der Engel sind mit Gold gefaßt. Eine technisch kühne, bewundernswerte Leistung ist die freischwebende Gruppe, deren Last von einer einzigen rückwärtigen Stütze, einer hinter Wolken und Putten kaschierten Eisenstange, gehalten wird. Nur in dem verhältnismäßig leichten Material des Stuckes ließ sich diese Konstruktion wagen.

Die Kirche ist weiß getüncht, und die einheitliche Tönung läßt die kraftvolle, plastische Durchbildung der architektonischen Glieder in der Licht-Schattenwirkung körperlich hervortreten. Die sehr frei gebildeten Kompositkapitelle sind grau-rosa gefärbt wie der Dekor der Gewölbe. Die Gliederung der Decke betont das tektonische Gerüst des Baues und auch das einzelne Ornament hat an seiner Stelle funktionelle Bedeutung. Die 9 energiegeladene Blattform im Zwickel der Vierung stützt sich nach unten in den Profilen des Gesimses ab, drängt nach oben und fängt elastisch das Gewicht des Sockels auf, über dem ein Karyatidenengel steht, der eine kapitellartige Kartusche trägt, die zugleich Stütze und Verzierung des Deckenbildrahmens bedeutet. Die Einbuchtung des Rahmens (links auf der Abbildung) soll die Stoßkraft der Palmette motivieren. Zierlicher und leichter schlängeln sich die Ranken auf spannungsfreien Flächen, die oft nur mit einzelnen Ornamenten besetzt sind. In diesem Sinn sind z. B. die Gurtbogen behandelt, verzierte Felder zwischen den tragenden weißen Bogenkanten. Es entfaltet sich ein ungemein reiches, logisches Kräftespiel, das sich in den tropisch üppigen Ornamentgewächsen auslebt.

Am 3. Oktober 1718 schloß Cosmas Damian Asam den Kontrakt mit dem Benediktinerkloster *Weingarten* ab, sechs Tage vor der Weihe seines Baues in Weltenburg, dessen Fresko erst später gemalt wurde und das auch stilistisch nach Weingarten anzusetzen ist. Ehe der Abt Sebastian Hyller den Auftrag für die Fresken in dem gewaltigen Neubau der Kirche vergab, hatte er mehrere Künstler aufgefordert, ein Probestück zu malen. In diesem Wettbewerb fiel die Wahl des Abtes auf Asam. Cosmas mußte sich verpflichten sämtliche Fresken innerhalb von zwei Jahren zu vollenden, wofür ihm 6000 fl. bezahlt wurden neben freiem Quartier, Kost und Trank für sich, einen Gesellen und einen 14,16 Buben. Die Kirche von Weingarten war ein durchaus neuzeitlicher Bau von großen



*Benediktiner-Klosterkirche, Weingarten*
*Verherrlichung der Hlg. Blut-Reliquie, Fresko im Langhaus. Ausschnitt*

Ausmaßen, in dem der Malerei die Wölbungsflächen fast ganz überlassen sind und die Stukkatur (von Franz Schmuzer) auf die Zwickel und die Gurtbogen beschränkt ist. Die drei querrechteckigen Langhausjoche, nach einem schmalen Eingangsjoch, sind von Hängekuppeln überwölbt, ebenso das quadratische Chorjoch, das wieder durch ein schmales Joch von der halbrund vorspringenden Apsis getrennt ist. Zwischen Langhaus und Chor, ungefähr in der Mitte der Längsachse, schiebt sich eine quadratische Vierung ein, über der sich eine mächtige Tambourkuppel erhebt. Die Emporen in den Abseiten des Langhauses weichen nach den Seiten aus, und durch die Wandpfeiler führen in beiden Geschossen geräumige Durchgänge, so daß sich der Aufriß dem Freipfeilersystem nähert. Die weiträumige Anlage übertraf in ihren Verhältnissen und der Lichtfülle alle Bauten,

in denen Asam bisher gearbeitet hatte. Die sich frei nach den Seiten öffnende Architektur
forderte eine entsprechende Weitung auch nach oben, wo die Fresken dem weiß gehaltenen
Kirchenraum einen farbigen, warmen Akzent geben sollten. Asam durchbricht das Ge-
wölbe und verwandelt es in eine illusionistische Scheinwelt, deren Lichtquellen Helligkeit
in den Raum strahlen. Für jedes Joch einschließlich der schmalen Quertonnen über den
Abseiten war ein besonderes Thema bestimmt. Die Reihung der Langhausjoche wird im
Gewölbe durch die Betonung des mittleren rhythmisiert; die Malerei dehnt sich hier bis
an die Gurtbogen aus, und die zentral über den vier Pfeilern errichtete Scheinarchitektur
führt den Gedanken folgerichtig weiter. Erstes und drittes Joch gleichen sich in der Form
des Malfeldes und in der Anlage des Bildes, das sich als Breitformat über der Grundlinie
aufbaut. Hier in Weingarten macht sich zum erstenmal der Einfluß Pozzos deutlich
bemerkbar, dessen Lehrbuch „Perspectiva pictorum et architectorum" in deutscher Über-
setzung bei Boxbarth in Augsburg 1708–11 in beiden Teilen mit den Tafeln erschienen
war.

In dem schmalen Westjoch über der Orgelempore ist in dem kleinen querovalen Mal-
feld, das in dem entsprechenden schmalen Joch vor der Apsis wiederholt wird, die Geburt
Christi und die Anbetung der Hirten dargestellt. Die Proportionen der schweren Ge-
stalten, die sich in dem engen Raum drängen, das über den Rand geführte Motiv des
von unten gesehenen Treppenlaufes und die Lichtführung, die von dem Christuskind
in der Mitte ausgeht, zeigen den Stil der früheren Arbeiten. (Vermutlich das Probestück.)
– Die folgenden Fresken sind wesentlich fortschrittlicher in der räumlichen Behandlung.
was sich vor allem in dem anderen Maßstab zwischen den Figuren und der sie um-
gebenden Architektur, und in deren Verhältnis zu der Größe des Malfeldes äußert. Die
Farben werden lichter, und die freien Himmelsflächen erleichtern zusätzlich die Kom-
positionen. Das Bild im ersten Langhausjoch zeigt die Ausstellung der Heiligen Blut-
reliquie, des kostbarsten Besitzes des Klosters. Auf einer niedrigen Sockelbasis sammelt
sich das leidende Volk, ein Abbild der sich der Kirche nahenden Gläubigen, und erfleht
Hilfe von dem Heiltum, das ein Engel und der Hlg. Longinus vorweisen. Darüber
schwebt Christus und das von Engeln getragene Kreuz; ein Blutstrahl aus der Wunde
Christi trifft das Auge des Longinus und gibt ihm, nach der Legende, das Augenlicht
zurück. Die Architektur ist stark verkürzt, für den Standpunkt fast unmittelbar darunter
berechnet. Ein mächtiger Rundbogen über seitlichen Kulissen trennt die irdische Zone
der Menschen von den heiligen Personen. Auf die Geschichte des Klosters gehen die Sei-
tenfresken ein, wo von anderer Hand die Bildnisse der Stifter und Wohltäter aus dem
Welfengeschlecht gemalt sind. Im folgenden, als Mitte hervorgehobenen Joch, setzt sich
der Kirchenraum in einem imaginären Geschoß fort, erfüllt von einem visionären Ge-
15 schehen, das den Hlg. Benedikt und seinen Orden, dem das Kloster zugehört, verherr-
licht. Eine dunkel gehaltene Balustrade mit vorschwingenden Balkonen steht über den
seitlichen Arkaden des Schiffes und verdeckt den Ansatz der Pfeiler, die den gebauten
gleichen, wie die sie verbindenden Bogen. Darüber öffnet sich das Gewölbe, und von einem
goldgetönten Gesims prunkvoll gerahmt, erscheint im verklärenden Licht der Hlg. Be-
nedikt und schaut die Herrlichkeit Gottes, die sich ihm in Gestalt einer feurigen Kugel
offenbart, wie es Gregor der Große in dessen Lebensbeschreibung berichtet. Seine Schwe-
ster Scholastika, seine Schüler Placidus und Maurus erleben mit ihm das Wunder. Durch
das Wirken seines Ordens, auf das Symbole und Personen anspielen, werden die Mächte
der Finsternis und des Unglaubens gestürzt, und siegreich über ihnen steht eine lichte
Frauengestalt mit dem Ölzweig: Pax, die Devise der Benediktiner. Die Seitenbilder
schildern Begebenheiten aus dem Leben des Hlg. Benedikt. Im dritten Joch ist die Him-
14 melfahrt Mariens dargestellt. Treppenläufe führen nach rückwärts und in der Mitte stößt
ein massiger Sockel mit dem Sarkophag darauf schräg nach vorne und drängt die Grup-
pen zur Seite, ein Motiv, das später Matthäus Günther zu höchster Wirkung steigerte.
Auf dem vielfach gestuften Terrain versammeln sich erregt und ergriffen die Apostel,
scheu drängt sich dahinter die Menge herzu und darüber schweben die jubilierenden

Engelscharen, die Maria grüßen. Lebhafte, bunte Farben spiegeln die frohe Stimmung wider. Freudenreiche Szenen aus dem Leben Mariä ergänzen das Thema in den Seitenbildern. Für die Kuppel, den architektonischen Höhepunkt der Raumfolge, wurde, wie 16,17 es üblich war, die triumphierende Kirche, die Gemeinschaft der Heiligen und die Glorie der Dreifaltigkeit bestimmt. In der lichten Ferne der Laterne erscheint die Taube des Heiligen Geistes, von Engelköpfen umgeben. Aus der Fülle der Gestalten hebt sich in der Blickrichtung des zum Altar gewendeten Besuchers eine Gruppe ab, die, von der beherrschenden Geste Gottvaters ausgehend, die Gestalten von Christus und Maria umfaßt, und am unteren Rand die Personifikationen der Kirche, mit Tiara und päpstlichen Abzeichen, und der Kardinaltugenden einbezieht. Die weitere Gliederung entspricht dem gebräuchlichen Schema: zu unterst die Apostel, als Fundament der Kirche, darüber bedeutende Mitglieder des Benediktinerordens und mit dem Kloster in engerer Beziehung stehende Heilige. In den Zwickeln wieder die vier Evangelisten. Durch die Andeutung einer Hauptachse wird auch die zentrale Form der Kuppel bis zu einem gewissen Grade der Längsachse des Baues und der für die übrigen Fresken maßgeblichen Blickrichtung unterstellt. Am Laternenansatz ist eine Draperie befestigt, mit der kleine Engel spielen. Dieses Motiv und die Figuren von Christus und Gottvater sind nahezu unverändert dem Kuppelfresko Cortonas aus S. Maria in Vallicella entnommen. Der gebauten Tambourkuppel, dem lichterfüllten Schwerpunkt des Raumgefüges läßt der Maler im Chorjoch eine geschlossene Gewölbeform folgen. Die Stukkatur grenzt ein rundes Malfeld ab, in dem sich auf schweren Volutenkonsolen eine Säulenstellung erhebt mit kräftig verkröpf- 16 tem Gesims und einer Kuppelwölbung darüber. Durch die Laternenöffnung senkt sich im feurigen Schein der Heilige Geist, fluten leuchtende Wolken und Engel. Das himmlische Licht erhellt den feierlich-würdigen Schauplatz des Pfingstwunders. Die Konstruktion der illusionistischen Kuppelarchitektur geht im wesentlichen auf Pozzo zurück und ist auf einen Standpunkt am Kommuniongitter berechnet. Die Darstellungen der sieben Gaben des Hlg. Geistes in den Seiten runden das Thema ab. Das Programm der Freskenreihe endet mit der „Anbetung des Lammes“, deren Komposition sich an das Apsisfresko Gaullis in Il Gesù in Rom anlehnt, das auch Pozzo unter seinen Beispielen wiedergibt. Wenn an manchen Stellen die perspektivischen Verkürzungsgrade auch noch nicht ganz zusammenstimmen wollen, so ist doch das Gesamtbild der großen Wölbungsflächen illusionistisch überzeugend gestaltet. Im Mitteljoch des Langhauses kopiert die Malerei den realen Bau und da hier der Rahmen fast bis an die Grenze des Gewölbes geschoben ist, wird seine Wirkung weitgehend ausgeschaltet und fällt nicht als störende Überschneidung der Architekturen auf.

Schon die nächsten Fresken Asams zeigen gerade in diesem entscheidenden Punkt einen wesentlichen Fortschritt, der stärker als die Entwicklung der einzelnen Formen für die spätere Entstehung z.B. von Aldersbach spricht. Die Auffassung und Gestaltung des Rahmens ist ein Kernproblem des Illusionismus, das auf verschiedene Weise gelöst wurde. Die Ideen Asams reiften durch seine Erfahrungen bei der Arbeit, und am Wandel der Rahmenfunkion läßt sich innerhalb seines Werkes eine folgerichtige Entwicklung aufzeigen. Die ersten Fresken nach seiner Rückkehr aus Rom sind in die Decke eingelassene Bilder, und in der noch unentschiedenen Stellung zwischen Tafelbild und Untersichtsperspektive führen sie den altertümlichen Brauch im kompositionellen Aufbau fort. Die Architekturen sind szenische Angaben, nicht Träger der Raumvorstellung. Im Westjoch von Ensdorf und Michelfeld versucht Asam durch betonte illusionistische Architekturmotive, die den Ort des Geschehens angeben und wie ein Bühnenmantel die Szene einschließen, die Darstellung von der Umgebung zu isolieren und den imaginären Raum der Malerei gegen den Rahmen durchzusetzen. In Weingarten bleibt der Rahmen als Trennungslinie noch bestehen, aber über ihn hinweg sucht die Malerei Anschluß an die vorhandene Architektur, sehr ausgesprochen im mittleren Langhausjoch, wo der Übergang geschickt durch die seitlichen Brüstungen verstellt wird; auch in den anderen Jochen tauchen Variationen der gebauten Formen auf. – In Aldersbach, wo Egid die Stukkatur 23

ausführte, wird der Rahmen in den Aufbau des Deckenbildes mit einbezogen. Ein Teil bleibt in seiner ursprünglichen Bedeutung als weiße Stuckleiste erhalten, in die die Dekoration einmündet. Der andere Teil aber wird, auch farbig, als Bestand der Malerei aufgefaßt, als greifbares Stützgesims einer Balustrade, die vor der eigentlichen Szenerie steht. Als formales Motiv verdeckt sie (wie schon die seitlichen Balustraden in Weingarten) die für jede Untersichtsperspektive kritische Stelle, wo der reale Raum mit der Scheinwelt des Freskos zusammenstoßen müßte. Inhaltlich veranschaulicht sie in genialer Einfühlung die zwei Realitätsgrade des Themas, das eine Vision des Hlg. Bernhard darstellt. Einen Sonderfall stellt die Hohlkehle in Weltenburg dar, die den mit der Fläche verwachsenen Rahmen ablöst. Immer mehr wird der Rahmen zu einem räumlichen
35 Element umgedeutet. Er wölbt sich scheinbar, oder tatsächlich wie in Břevnow vor, und wird zur sichtbaren Kante einer Ebene, die als Fundament der den Schauplatz bildenden Scheinarchitekturen wirkt, oder er selbst wird zur betretbaren Standfläche, zur Rampe einer ideellen, waagrecht gelagerten Bühne. In diesem Sinn hat sich die Funktion der an Weltenburg erinnernden und wie dort den Ansatz der Malerei verbergenden Hohlkehle
60 in der Johann Nepomuk-Kirche verschoben. Auf der Abbildung von Ettlingen ist die Wirkung einer derartigen Anlage deutlich zu sehen.

Die chronologische Reihe der Werke unterbrechend, sei gleich an Weingarten eine spätere Arbeit angefügt, die bei formalen Entsprechungen im Einzelnen die Entwicklung gerade dieser Gedanken besonders klar veranschaulichen kann. Es handelt sich um die St. Jakobskirche in *Innsbruck*, deren Dekoration die Brüder gemeinsam ausführten. Die Kirche hat im Krieg schwer gelitten und das Innere wurde zu großen Teilen zerstört. Heute ist der Gesamteindruck wiederhergestellt, und nur die Einzelheiten müssen aus der Betrachtung ausscheiden. Die grundlegenden Unterschiede der Architktur in Weingarten und Innsbruck können übergangen werden, da die Dekoration sich auf das Gewölbe konzentriert, wo beide Bauten verwandte Züge aufweisen. In Innsbruck wie in Weingarten folgt auf drei querrechteckige, durch Gurte getrennte Joche mit Flachkuppeln eine Tambourkuppel mit Laterne, die in Innsbruck allerdings über dem Chorquadrat, unmittelbar vor der geraden Abschlußwand, errichtet ist. Die Daten für Innsbruck sind sehr genau überliefert und unterrichten darüber, mit welcher Schnelligkeit auch umfangreiche Aufträge ausgeführt werden mußten. Der Priester Franz Christoph Mörl schlägt in einem Brief vom 19. Oktober 1721 seinen Schwager Asam als Maler vor und mahnt am 30. Oktober, daß es nun Eile habe wegen des Winters und gerade noch Zeit für eine Besichtigung bleibe, damit Asam bis zum Frühjahr die Risse entwerfen könne. Eine Notiz vom 20. Juni 1722 berichtet, daß es bei der Verabredung mit dem anwesenden Maler bleibe, und daß die Stuckierung dem Egid Quirin übergeben werden soll, obwohl die Gesimse schon begonnen seien, die aber, wie es ausdrücklich heißt, „zierlicher sein" müßten. Am 8. Juli des gleichen Jahres wurde die Malerei des ersten Joches begonnen, und bereits am 8. August, als der Kontrakt endgültig unterschrieben wurde, abgeschlossen. Alle übrigen Fresken, große und kleine, wurden im folgenden Jahr (1723) zwischen dem 5. Mai und 6. August ausgeführt.

Das erste Joch in Innsbruck wiederholt fast genau die zentrale Kuppelhalle über dem zweiten Langhausjoch in Weingarten, nur daß in Innsbruck die dunklen Repoussoirs der Balkone in der Längsachse des Baues und nicht in der Querachse stehen. Auch die Figuren der Darstellung, „Der Heilige Jakobus als Fürbitter für Innsbruck, Tirol, Österreich und die Kirche", die auf allen Seiten aus dem lichterfüllten Freiraum in das Innere der Kirche dringen, sind in verwandter Weise auf große Wolkenzüge gruppiert. Die Gewölbeform stimmt weitgehend mit Weingarten überein, eine Flachkuppel zwischen vier Gurten über querrechteckigem Grundriß. Das Malfeld aber reicht nun nicht mehr bis an den äußeren Rand und in die Ecken hinein, sondern wird zu einem Queroval abgerundet. Dekorative Rücksichten mögen hierbei eine Rolle gespielt haben, doch die Überlegungen des Malers dürften entscheidend mitgesprochen haben, zumal ja eine Änderung der Gesimse auf Asams Wunsch erfolgte. Wie der Wortlaut der Urkunde

im Einzelnen zu interpretieren ist, kann allerdings nicht ohne weiteres entschieden werden. Auf alle Fälle schafft dieser zunächst geringfügig erscheinende Wechsel der Rahmenführung wesentlich günstigere Voraussetzungen für die illusionistische Raum-Bild-Wirkung. Aus der Entfernung des Kirchenbodens gesehen verliert das Oval an Bedeutung als Flächenornament und wird zu einem räumlichen Faktor. Hinter den Zwickeln kann der Fußpunkt der Säulen verschwinden, den in Weingarten die dunkle Balustrade verdecken mußte. In den Diagonalen greifen kräftige Kartuschen über den Rahmen hinweg und leiten die Aufwärtsbewegung der gebauten Architektur auf die Pfeiler des Deckenbildes über, so daß die tektonisch tragenden Glieder beider Räume durch den gleichen Energiestrom verbunden werden. Annähernd ist diese Funktion des ovalen Rahmens auch auf dem Entwurf zum folgenden Joch, „Der Heilige Jakobus als Helfer und Fürbitter der leidenden Menschheit", der auf Abbildung 18 wiedergegeben ist, zu verfolgen, nur daß die leeren Zwickelflächen, in denen die diagonal gestellten Malfelder und die bewegten Stuckornamente fehlen, keine räumlich-plastische Kraft ausstrahlen und die Ansicht durch die Flächenprojektion perspektivisch etwas verschoben ist. Die monumentale Scheinkuppel über dieser Szene, wie über der des folgenden Joches, „Der Heilige weist die Gläubigen auf eine Marienfigur hin", eine Anspielung auf das wundertätige Marienbild der Kirche von L. Cranach, stammen aus dem Formenschatz Pozzos. Beide Kuppeln werden durch den verschiedenen Grad der Verkürzung in einen gemeinsamen Blickwinkel eingefangen, der für einen Standort innerhalb des ersten Joches berechnet ist, für dessen zentral komponiertes Fresko der gleiche Blickpunkt gilt. Nicht mehr im Vorwärtsschreiten, sondern von einer Stelle aus erschließen sich dem Besucher die Darstellungen, wie die Abschnitte eines Bildes. Die ziemlich dunklen Kuppelschalen, die die Gewölbe schließen, weichen merklich von der lichten, nach oben geöffneten Halle des ersten Joches ab. Sie lassen eine Planänderung während der Arbeit vermuten, die eine engere Anpassung an die schwere Architektur des Baues erstrebte. In den hohen (gemalten) Rechteckfenstern der zweiten Kuppel, die sich über der eigentlichen Vierung der Kirche befindet, klingt das Motiv der diesem Raumteil eigentlich zukommenden Tambourkuppel an. Gebaut ist diese in Innsbruck erst im folgenden Abschnitt, dem Chor. Diese bevorzugte Stelle ist dem Titelheiligen der Kirche, dem Heiligen Jakobus von Compostela vorbehalten, der als Heerführer der Christen in der Schlacht von Clavigo dargestellt ist. Friesartig um das Kuppelrund läuft das Ereignis ab: in der Mitte zu Pferd der Heilige, dem die siegreichen Christen nachstürmen, die fliehenden Sarazenen verfolgend; auf der Rückseite spielen sich Szenen aus dem Lagerleben in der abwechslungsreichen Landschaft ab.

18

An der Dekoration in *Aldersbach* wurde 1720 gearbeitet, und diese Jahreszahl gibt auch das Chronogramm am Chorbogen an. Der Auftrag wurde beiden Brüdern übergeben, und für Cosmas folgte er wohl unmittelbar auf die Arbeit in Weingarten. Aldersbach ist eine Wandpfeilerkirche mit eingezogenem Chor, von einer Tonne mit Stichkappen überwölbt. Egid hat die Stukkatur in grau-rosa Tönung ohne Hintergrundfelder unmittelbar auf die weißgetünchten Flächen aufgelegt und nur die Gurtbogen, das tektonische Gerüst der Decke, und die Kartuschen, die als Stützen des Freskorahmens gedacht sind, werden farbig hinterlegt. Die unteren Wandteile und die Stirnseiten der Pilaster sind weiß gelassen, und erst die Kapitell- und Gesimszone wird durch plastisch durchmodellierte Formen belebt. Die Stukkatur ist übersichtlich verteilt und der Nachdruck liegt auf den großformigen Einzelbildungen. Sie paßt sich der einfachen Architektur an und bringt sie wirkungsvoll zur Geltung. Zwischen den Graten des Gewölbes, die als weiße Kanten stehen bleiben, breiten sich Blatt- und Rankenbildungen um die Gemälde aus. Außer Voluten und einigen Bandwerkornamenten sind fast ausschließlich vegetabilische Motive verwendet, die sich nach den Gesetzen organischen Wachstums entwickeln, wie Blätter aus Knollen aufsprießen, sich zweigartig fortsetzen und sich zu Fruchtgehängen und Blütenbüscheln vereinen, die wie plastische Stilleben eingefügt sind. Die bei der Bearbeitung schmiegsame, feuchte Stuckmasse hat den Abdruck der gestalten-

21, 22

20

den Hand bewahrt und läßt noch heute beobachten, wie die Schneckenwindungen eines Füllhornes oder der Schwung der Volutenkerne herausgedreht wurde, wobei tiefe Schattenhöhlungen entstehen, und wie Grate und Eindellungen erzeugt sind. Die großen 21 Stuckengel an der kühn geschwungenen Orgelempore erinnern an die Karyatiden in der Vierungskuppel von Rohr.

In allen bisherigen Bauten mit Tonne und Stichkappen war das Gliederungssystem mit Gurtbögen beibehalten worden. Hier werden die Gurtbögen über zwei Pfeilerpaaren 22 weggelassen, und die Asams fassen drei der fünf Langhausjoche in einem Malfeld zusammen. Vier Kartuschen mit den in Stuck ausgeführten Evangelisten auf brokatiertem Grund über den Pfeilern vertreten die Gurtbogen und tragen den Rahmen, der den einmündenden Stichkappen in weichem Schwung nachgibt. Die sinnvolle Teilung des Rahmens, den noch ein Spruchband durchzieht, wurde schon erwähnt. Das gesamte Bildfeld ist einheitlich für den Standpunkt zwischen den Orgelstützen berechnet.

Wie Cosmas Damian das beachtliche Längenmaß von drei Jochen unter einen einheitlichen Blickwinkel zwingt, ist kompositionell eine großartige Leistung. Pozzos Anleitung für derartige Malfelder gibt, nach dem Vorbild seines Freskos im Schiff von St. Ignazio, eine Konstruktion an, die, aus dem System über zentralem Grundriß abgeleitet, sich gleichmäßig über den vier Seiten erhebt. In diesen Fällen, wo der Ansatz des imaginären Raumes mit dem Gesims der gebauten Architektur zusammenfällt, liegen die günstigsten und einfachsten Bedingungen für die illusionistische Gestaltung vor und deshalb nehmen die Kuppeln, bei denen meist noch das gleichmäßige Ansteigen der Malfläche hinzukommt, eine Sonderstellung ein. Diese Möglichkeit griff Asam nicht auf. Er kommt zu einer sehr neuartigen Lösung, die sich für die weitere Entwicklung fruchtbar erwies und deren Schema von anderen Malern wiederholt wurde. (Z. B. M. Günther in Indersdorf.)

Um den Kirchenraum auf einen Standpunkt festzulegen, richtet er das ganze Fresko in der Hauptachse auf, deren Länge er zur Höhe umdeutet. (Nur im Kirchenraum selbst wird das ganz verständlich.) Asam baut das Thema, die Vision des Heiligen Bernhard, 23 der das Wunder der Geburt Christi schaut, in drei Zonen übereinander auf, die er mit vollendeter Beherrschung der illusionistischen Mittel ohne Härten ineinander überführt. Die grundlegende Bedeutung des Rahmens und der Randzone für die illusionistische Wirkung hatte er erkannt und so schiebt er zwischen stukkierter Decke und Szenerie des Freskos die in rötlichem Marmorton gehaltene Balustrade ein. Als durchgehende Kulisse, die vorne, in der Blickrichtung zum Altar, aufrecht steht und sich perspektivisch verkürzend das Malfeld umläuft, bis sie über dem Betrachter an den Seiten verschwindet, täuscht sie einen einheitlichen Ansatz der Komposition vor und erfüllt jene Doppelfunktion als Trennung und zugleich Verbindung beider Sphären. In der Mitte springt sie als kleiner Balkon frei in den Raum vor, und hier sitzt, versunken in den Anblick des himm-24 lischen Geschehens, der Heilige Bernhard im Kostüm der Zeitgenossen Asams, die als gläubige Gemeinde im Kirchenraum mit ihm das Wunder erleben. Es ist kaum mißzuverstehen, daß sich die Anwesenden in dieser Figur wiedererkennen sollen; da das Geländer so greifbar-wirklich erscheint, wie der umgebende Bau, muß auch die Heilsbotschaft, die über ihnen die jubilierenden Engel den Hirten verkünden, Wahrheit sein und auch ihnen gelten. Vor dem Stall erscheint, wie der Sprecher im Theater, die Lichtgestalt des Verkündigungsengels. Manche Anregungen sind den Bühnendekorationen Pozzos entnommen, z. B. die schattig-dunkle Bogenöffnung zwischen gebrochenen Treppenläufen mit dem Podium darüber, auf dem sich die Hauptszene abspielt und wo, von dem Mittelpunkt des Bildes, dem Christuskind, der blendend helle Schein auf die Umstehenden fällt. Über der Dachlinie des Stalles, der durch die vorgezogenen Flügelbauten in die Raumtiefe führt, bricht die Komposition in die Höhe um. Es weitet sich der offene Himmel, Gottvater erscheint vor einer leuchtenden Scheibe und Engel schweben hernieder, den Text des Evangeliums in Händen. Als Abschluß halten Putten eine Draperie, die sich wie ein Baldachin über Gottvater spannt, und in der die ornamentale Linienführung der Komposition ausklingt. Vor dem dunklen Stoff strahlt die Glorie noch heller, und

unauffällig schaltet diese Kulisse das rückwärtige Stück des Malfeldes aus und verkürzt dadurch dessen ungünstige Längung. Die übrigen Fresken der Kirche klingen in der farbigen Haltung, die die warme Skala bevorzugt und die kühlen Töne nur vereinzelt als Akzente verwendet, mit dem Hauptbild zusammen. (Zwei gleiche Malfelder vor und nach dem Hauptfresko: Verkündigung Mariä über der Orgel, und vor dem Triumphbogen: der Auferstandene erscheint Maria; im Chor die Himmelfahrt Christi und in der Apsis die Ausgießung des Heiligen Geistes. In den Abseiten Passionsszenen, die Stuckreliefs mit Putten und Leidenswerkzeugen begleiten.)

Im gleichen Jahr 1720 entstand ein kleiner Zentralbau, der in der Säkularisation abgebrochen wurde und von dem heute nur noch das Halbrund der rückwärtigen Wand über dem Corbiniansbrunnen in *Weihenstephan* bei Freising steht. Nach der Beschreibung hatten die Brüder Asam die Kapelle „aufs Eleganteste mit ihren Kunstwerken angefüllt". Ob auch die Architektur, wie meist angenommen wird, von ihnen stammt, erscheint zweifelhaft, nach dem Äußeren zu urteilen, das ein Stich von Zimmermann zeigt: straffe Achteckgliederung mit niedrigem Obergeschoß, darüber eine volle Kuppel mit hoher Laterne.

Während Egid wohl vor allem mit den Altarbauten in Weltenburg und Rohr beschäftigt war, stand Cosmas zum ersten – und einzigen – Male im Dienst des bayerischen Hofes. Für die bevorstehende Hochzeit des Kurprinzen Karl Albert wurde der Ausbau von *Schleißheim* mit größter Eile betrieben, und Asam wurde für die Fresken im Treppenhaus und in der Maximilianskapelle verpflichtet. Die Szenen aus dem Leben des Titelheiligen in der Kapelle, wo Asam mit seinem Schüler Johannes Adam Müller zusammenarbeitete, gingen im letzten Krieg zugrunde. Erhalten blieb in Schleißheim nur das Plafondgemälde im Treppenhaus: Venus, halb antike Göttin, halb höfische Dame, besucht mit ihrem Gefolge Vulkan in seiner Schmiede, um die Waffen für Achill zu bestellen. Es ist das erste profane Thema, das Asam zu behandeln hatte. Im Formalen zeigt es noch die schweren Körperproportionen der Frühwerke und die Komposition, die die Hauptgruppe in der Mitte mit friesartigen Randszenen zu verbinden sucht, greift etwas unausgeglichen ineinander. Doch mit der vergnügten, etwas neckischen Unbeschwertheit der Szene, in die sich galante Anspielungen verflechten, und mit der bunten Farbigkeit, in die Landschaft und Personen getaucht sind, traf Asam recht glücklich den Charakter eines fürstlichen Lustschlosses.

Neben die zahlreichen Neubauten, die im 18. Jahrhundert überall entstanden, treten jene Umgestaltungen älterer Bauwerke, deren Ausstattungen dem Zeitgeschmack nicht mehr genügten. Aus der Sicherheit ihres Stilgefühles haben diese schöpferischen Jahrzehnte manche Innenräume völlig verändert. Die äußerst gelungene Lösung einer derartigen Aufgabe im Dom zu *Freising* tat ein Übriges, den Ruhm der Brüder Asam zu verbreiten. Zur Jahrtausendfeier des Bistums und zu dem gleichzeitigen fünfzigjährigen Priesterjubiläum des Abtes Johannes Franz Ecker sollte, wie einst S. Giovanni in Laterano für das Jubeljahr 1650, die mittelalterliche Domkirche auf das Prächtigste ausgestattet werden. Zunächst wurde eine vorübergehende Dekoration mit Tapisserien erwogen, doch dann entschied sich der Fürstbischof für eine endgültige Neugestaltung seiner Kirche und schloß den Vertrag mit den Brüdern Asam ab. Der Entwurf des Kontraktes, der die Einzelheiten der Dekoration unter Hinweis auf vorliegende Risse festlegt und die Aufteilung der Leistungen zwischen dem Auftraggeber und den Künstlern genauestens regelt, ist 1723 ausgefertigt und noch erhalten. An Jakobi 1724 sei „Das Gerüst aus der mittleren Hauptkirche (zu) entfernen" und „bis Bartholomä alles Übrige zu vollenden". Im April 1723 begannen die Maurer die Gewölberippen abzuschlagen und die gotischen Fenster des Obergadens zu verändern. Am 20. August, also sofort nach Innsbruck, konnte Cosmas Damian mit der Malerei anfangen und Egid wird bereits an der Stukkatur gearbeitet haben. Die breiten Verhältnisse der ursprünglich romanischen, dreischiffigen Basilika mit Emporen und erhöhtem Chor und Eingang kamen dem Raumgefühl des 18. Jahrhunderts in Vielem entgegen. Die Gegebenheiten geschickt zu nützen,

26

das dem eigenen Empfinden Verwandte zu steigern, ohne die Gliederung des Baugefüges zu vergewaltigen, bedurfte einer ungewöhnlich klaren künstlerischen Anschauung. Überlegt und sicher haben die Asams die Voraussetzungen und Mittel abgewogen, die alte Form in einem neuen Sinn mit Leben erfüllt und das Gegensätzliche zur Einheit gefügt. Der Innenraum von Freising hat den festlichen Charakter bewahrt, der für den Anlaß seiner Entstehung geplant war.

Die geräumigen Rundbogen in beiden Geschossen verbinden den Hauptraum mit den Nebenräumen und durch ihre Öffnung wird die lichte Weite der Emporen, die durch die Fenster volles Licht erhalten, erschlossen. Die üppige Dekoration der oberen Gewölbe ist vom Schiff aus sichtbar und die reizvollen Überschneidungen der Arkaden ziehen den Blick unwillkürlich in die Querachsen, wodurch der Längsrichtung, die in der gleichmäßigen Folge der Joche betont hervortritt, ein wirksames Gewicht entgegengesetzt wird. Unauffällig und doch als Rhythmus mitschwingend, alterniert die Rahmung der Emporen. Im Innenraum von Freising spricht der Wechsel zwischen weiß getünchten und farbigen Flächen stark mit; er lockert das an sich strenge Gefüge auf, doch das tektonische Gerüst bleibt in den Führungslinien der Dekoration erhalten. Die ziemlich hohen Sockel der Wandpilaster sind mit grün-ocker geflecktem und schwarz geädertem Stuckmarmor verkleidet und auf die Stirnseiten dieser Pfeiler sind drei Spiegel aus dem gleichen Material aufgelegt. Dieses farbige Band, das die Stützen hervorhebt, wird immer wieder durch Weiß unterbrochen, so daß es nicht beziehungslos zu den glatten Arkadenwandungen steht. Die Fresken an den Emporenbrüstungen wiederholen diese Akzentfolge von weiß und farbig in der Horizontale. Jede Emporenarkade umschließen profilierte Leisten, die aus Voluten aufwachsen und eine Art Schlußstein bilden, den eine Kartusche bekrönt; die Reihung wird gewissermaßen in Einzelglieder aufgelöst, die an Logen erinnern, deren Brüstungen mit den kurvig geschnittenen Malfeldern wie mit Draperien geschmückt sind, auf denen Szenen aus dem Leben des Heiligen Korbinian dargestellt
27 sind. Im Friesstreifen des durchlaufenden verkröpften Gebälkes kehrt der Stuckmarmor der Pilaster wieder. Im Gewölbe (Tonne mit Stichkappen) heben sich die Gurtbogen und Grate hell von den gold-ocker brokatierten Flächen ab. Die Stuckornamente sind in grau-rosa gehalten und die lichte, etwas buntere Farbigkeit der Fresken ist auf diese Tonwerte abgestimmt. (Mehrfach restauriert). Zwischen die pflanzlichen Motive der Stukkatur schiebt sich Band- und Leistenwerk ein und gegenüber Aldersbach sind die Bildungen beweglicher und leichter geworden. Das Ornament zieht sich flacher am Hintergrund entlang oder es löst sich völlig frei ab, wie vor allem bei den Rosetten im Gewölbescheitel der Emporen. Die bezaubernden Puttenkinder über den Arkaden sind plastische Kostbarkeiten, und die Engelsköpfchen auf den Kapitellen, unter die sich die breiten Züge des Freisinger Wappenmohres mischen, spielen das figürliche Motiv in der Dekoration weiter. Die Wölbung ist durch gemalte Gurte, die auf plastischen, kapitellartigen Sockeln aufliegen, geteilt; die Joche im Langhaus werden zu Gruppen von zwei – drei – zwei und im Chor drei – zwei zusammengefaßt. Jeder Abschnitt enthält ein Malfeld.

28 Die Fresken im Langhaus sollten mit Rücksicht auf die Jubiläumsfeier die ehrwürdige Geschichte des Hochstiftes zur Anschauung bringen. Im Hauptbild erscheinen die Gründer und Patrone vor der Heiligen Dreifaltigkeit. Dem Heiligen Korbinian reicht Christus die Märtyrerkrone und der Heilige Sigismund das Zepter. Aus der Komposition Gaullis in SS. Apostoli in Rom ist diese Figur übernommen, die im weiten Königsmantel, dessen Schleppe Putten tragen, links auf einem Wolkenkissen kniet, das seitlich aus dem Gewölbe in das Bildfeld aufsteigt. Die Gestalt im Mönchshabit ist der Heilige Nononus, dessen Reliquien 1708 in Freising wiedergefunden wurden. Putten mit Fruchtguirlanden und Engel mit Musikinstrumenten flattern um die Rahmen der Fresken und verbreiten die feierlich-frohe Stimmung der Verherrlichung im Kirchenraum. In die Darstellung über der Orgelempore dringt ein weltlich-heiterer Zug ein; die fünf Haupttugenden des Heiligen Korbinian, „auf denen er das Gebäude seiner Heiligkeit und das Fundament

dieser Kirche gebaut hat", treten lebhaft agierend auf der Wolkenbühne auf. Die Liebe Gottes hat sich als Hirtin verkleidet, in deren Schoß sich die Schäflein drängen, die das Licht des Glaubens führt. Hier und auf dem Hauptbild ist die Komposition allein durch den Bewegungszug der Figurengruppen und die Hell- und Dunkelwerte gegliedert, während auf dem dritten Fresko des Langhauses, dessen ovale Rahmung der des ersten entspricht, ein Stufenpodium und ein schwerer, mit den Wappen sämtlicher Bischöfe von Freising verzierter Vorhang den Aufbau festigt. Die drei göttlichen Tugenden, Glaube, Liebe, Hoffnung, die in Freising eine Heimstätte gefunden haben, stehen vor der Domkirche, zu ihren Füßen der Mohr und der Bär, die Wappenfiguren von Stadt und Bistum, und die Wappen der damaligen Mitglieder des Domkapitels. – Die ersten Joche des Chores, in denen alle Lichtquellen fehlen, liegen als dunkler Abschnitt vor dem durch Seitenfenster wieder hell erleuchteten Chorschluß. Cosmas zeichnet diesen Raumteil im Sinne einer Vierung durch eine Kuppelwölbung mit Laterne und Säulenstellung aus, wo Maria mit dem segnenden Christuskind thront. Im Altarraum folgt noch die Anbetung (29) des Lammes und des Buches mit den sieben Siegeln durch die vierundzwanzig Ältesten der Offenbarung.

Der Hochaltar mit dem um 1623 gemalten Bild von Rubens, das Apokalyptische Weib (heute durch eine Kopie ersetzt), wurde von der Ausstattung aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts übernommen. In den vibrierenden Hell- und Dunkelwerten der Dekoration wird er heute etwas hart von der Schattenzone der Apsis umfangen. Um den Übergang hier zu mildern, hatten die Asams eine pompöse Stuckdraperie eingefügt, die oben am Gewölbe befestigt war und von Putten auf den seitlichen Kapitellen festgehalten wurde. Dieser Vorhang, der sich in der Art eines Baldachins über den Altar spannte, wurde bei der Restaurierung 1888 entfernt. Auch später haben die Asams noch im Freisinger Dom gearbeitet. Die sogenannte Kepserkapelle am Ostende des nördlichen Seitenschiffes (um 1725/29) wurde 1869 niedergerissen. Als ein weiteres Werk Egid Asams gilt die Schmerzhafte Muttergottes unter dem Kreuz, eine vollplastische Stuckfigur. Die intime, sehr graziöse Sakramentskapelle in der Apsis des südlichen Seitenschiffes, die erst im Auftrag des nachfolgenden Fürstbischofs Johann Theodor ausgeführt wurde, zeigt die wesentlich spätere Stilstufe der dreißiger Jahre und soll dort besprochen werden.

Noch mehrmals hatten die Asams ihre Dekorationskunst in einer dem Zeitstil fremden Umgebung zu beweisen und wie in Freising ein älteres Raumschema in seiner Erscheinung zu verwandeln. Von diesen Arbeiten ist heute nur noch die St. Emmeramskirche in *Regensburg* erhalten, deren Ausstattung zwischen 1731 und 1733 entstand, während die Ausschmückung der Heilig-Geist-Kirche in *München* im letzten Krieg verlorenging. Auf dem Hauptfresko der Münchner Kirche hatten die Künstler gemeinsam signiert: „Cosmas Damian Asam, Maller, Aegidius Quirin Asam, Pildhauer anno 1727". Die spätgotische Halle dieser Kirche, deren Gewölbe in den Seitenschiffen damals höher gelegt wurden, kam dem Raumempfinden des 18. Jahrhunderts in mancher Beziehung entgegen. Ein in der Ausführung etwas abgeänderter Entwurf für das Hauptbild (Gründung des Heilig-Geist-Spitals) befindet sich im Städelschen Institut in Frankfurt. Ein zarter, feingliedriger Stuck überzog wie ein Spitzenmuster die Gewölbe, sezte sich als zierliches Gehänge auf den vier Seiten der Pfeilerköpfe fort und betonte durch etwas stärkeres Relief die Kapitelle und über deren weißgelassenem Gebälk die Fußpunkte der Gewölbe.

Die Augustinerkirche in Regensburg mußte 1838 wegen Baufälligkeit abgerissen werden. In einer Chronik des Ordens wird für das Jahr 1732 berichtet: „in dermahlige Zierde also mit Mahlerei, Mosaic und Stukadour-arbeit haben die Kirche gesetzet die glory Edle Herren Gebrüder ... Asam." Von besonderer Wirkung muß der Chor mit dem Hochaltar gewesen sein, wohl an Weltenburg erinnernd.

In St. Emmeram hatten sich die Asams mit einem Torso des mächtigen romanischen Baukörpers abzufinden. Im Westen sind – bis zum Gewölbe – Querschiff und Chor abgetrennt durch die Empore mit der Orgel, unter der nur niedrige Bogen beide Abschnitte verbinden. An Stelle der alten Ostapsis wurde ein neuer Chor gebaut, aber die ehemalige

Öffnung zum Mittelschiff ist durch eine gerade Wand hinter dem Hochaltar geschlossen. Übrig blieb allein das Langhaus der Basilika, ja eigentlich nur das Mittelschiff, da die dunklen Seitenschiffe kaum mitsprechen. Dem Raum haftet ein eintöniger spröder Zug an, der sich bei aller Geschicklichkeit nicht verwischen ließ. Durch die Feinfühligkeit des dekorativen Details kann das Gesamtbild bestehen, wenn sich auch keine so organische Einheit wie in Freising ergibt, und die prunkvolle Ausstattung, die Abt Anselm Godin der Kirche zur Erhebung der Äbte von St. Emmeram in den Reichsfürstenstand zugedacht hatte, Zierde im Sinne eines etwas fremden Gewandes geblieben ist. In den Seitenschiffen haben andere Künstler gearbeitet und nur die kleine Apsis des rechten Schiffes wurde von den Asams gestaltet. Das Fresko ist ein besonders sorgsames und heute noch gut erhaltenes Werk Cosmas Damians. An diesem besonderen Ort der Kirche, der dem „Emmeramus Taumaturgus" geweiht ist und vor dem das Grab des Heiligen steht, sind die Göttliche Weisheit und Ecclesia dargestellt mit den Heiligen Georg, Emmeram und Wolfgang, die mit der Gründungslegende der Kirche verbunden sind. An Stelle dieser Apsis soll in römischer Zeit die St. Georgskirche außerhalb des Kastells gestanden haben und hier wurde der Leichnam des Heiligen Emmeram beigesetzt. Im Osten schneidet ein ziemlich großes Fenster ein, auf dessen tiefer Wandung die Asams architektonische Gliederungen vortäuschen. Dem Fenster gegenüber haben sie eine entsprechend gerahmte Spiegelfläche eingesetzt, in der sich die gebauten und gemalten Architekturformen fortzusetzen scheinen. In der Geschlossenheit des künstlerischen Entwurfes und der Qualität der Durchführung gehört diese zur Kapelle umgestaltete Apsis zu den besten Werken der Kirche.

Chor und Schiff in St. Emmeram sind gleich hoch und breit und im Bau nur daran erkenntlich, daß die drei östlichen Joche etwas weitere Bogenstellungen zeigen und gegen die Seitenräume vermauert sind. Die flachen, sämtlichen Arkadenpfeilern vorgelegten Wandpilaster mit Vasen über dem Gesims sind hier verdoppelt, ebenso die Gurtbogen, die sich über die durchgehende Tonne mit Stichkappen spannen. Breite, goldgehöhte Rahmen fassen im Langhaus fünf und im Chor drei Joche zu geschwungenen ovalen Malfeldern zusammen, wobei im Chor die Verzierung und Kurvatur des Rahmens wesentlich reicher ausgebildet ist und durch kleine Stuckengel an den Seiten der Eindruck einer stärkeren Wölbung über dem Altarraum erreicht wird. Der noch bestehende Hochaltar wurde von Egid etwas abgeändert und durch einen darüber schwebenden Kronreif mit dem Deckenbildrahmen verschmolzen. Stuckengel und -wolken sind der himmlischen Sphäre des Deckenbildes benachbart, einer sehr prächtig inszenierten Glorie des Heiligen Benedikt und der Weltmission seines Ordens, zu dem das Reichsstift gehört.

Die hoch in den Stichkappen sitzenden Fenster, die den schluchtartigen Charakter des Raumes noch unterstreichen, beginnen hinter einer vorgeblendeten Balustrade, die den Attikastreifen über dem durchgehenden Gesims unterbricht und bei der vielleicht die Vorstellung von Emporen mitsprechen soll, wie sie z. B. in Fürstenfeld unmittelbar unter den Gewölben liegen. Später in der Wieskirche taucht das Motiv ins Dekorative abgewandelt wieder auf. Die Form der Fenster wechselt zwischen einfachem Oval und geschwungener Umrißlinie und in entgegengesetzter Entsprechung antwortet ihnen die Folge von Stuckfiguren (Heilige des Benediktinerordens) und hochrechteckigen Bildern (Szenen aus dem Leben des Hlg. Emmeram) an den Wandflächen über den Arkaden.

Die Stukkatur überzieht die architektonischen Formen als graziöses, weitmaschiges Linienspiel, das auf die plastische Körperlichkeit der früheren Zeit verzichtet. Seit Freising sind fast genau 10 Jahre verflossen und ungefähr in der Mitte dazwischen steht die Münchner Heilig-Geist-Kirche. Der Einfluß der französischen Ornamentik, der sich allmählich in Bayern durchsetzte, ist in Regensburg nicht zu übersehen. Blütenzweige, C-Kurven und rocailleartige Felder verzieren die Gewölbeflächen; die Gurtbogen schmükken jene für Egid typischen Blumenmedaillons, die wie der Fassung von Edelsteinen nachgebildete Schmuckstücke wirken. – Der illusionistische Raum des Fresko wächst nicht mehr aus dem realen Baugefüge auf, die Architekturkulisse ist verschwunden und auf dem Hauptbild (mit der Signatur) sind an den Schmalseiten zwei voneinander unab-

hängige Kompositionen gegeben. In einer landschaftlichen Szenerie ist das legendäre Martyrium der Christen an der Stelle des heutigen Klosters St. Emmeram dargestellt und gegenüber, in umgekehrter Blickrichtung, vor einem Gebäude die Exemption des Klosters durch Papst Leo III. – Die Bindung zwischen Fresko und Umwelt gleitet an die Oberfläche, in das Zusammenspiel gekurvter Linien. Der Raumcharakter legte diese Verselbständigung des Bildes nahe, aber in diesem Wandel zeichnet sich auch die allgemeine Entwicklung der Deckenmalerei ab. Schon auf dem im Kriege zerstörten Fresko der St. Anna-Kirche am Lehel in *München* (signiert und datiert 1729) ist von einer monumentalen Bogenarchitektur nur mehr ein Teil zu sehen, das Übrige verdecken mächtige Wolkenballen, über die der Figurenzug, „Die Aufnahme der Heiligen Anna in den Himmel", in einer geschlängelten Linie nach oben steigt. Über die kraftvolle Kurvatur des Rahmens leitet Asam die Bewegungsenergien der Architektur (J. M. Fischer) in das Deckenbild über und läßt sie in den immer enger ausschwingenden Serpentinen der Komposition verklingen. Eine verwandte Anlage zeigte auch das ebenfalls zerstörte Fresko in der St. Anna-Damenstiftskirche in München (Weihe 1735).

Sämtliche „Barockisierungen" der Asams wurden in einem Abschnitt zusammen behandelt, da sie, in der Problemstellung untereinander verwandt, sich durch die anderen Voraussetzungen von den Dekorationen zeitgenössischer Räume grundsätzlich unterscheiden. Die Arbeitsleistung beider Brüder in dem Jahrzehnt, aus dem dieses Thema herausgegriffen wurde, ist gewaltig. Die Mithilfe von Gesellen und Handlangern, die ganz unerläßlich war, enthob sie nicht der dauernden eigenen Beteiligung an der Ausführung, worauf schon die Auftraggeber drangen. In jedem Kontrakt übernahmen sie die Oberleitung und Verantwortung, auch für die Güte der Ausführung als selbstverständliche Verpflichtung. Bei Cosmas Damian haben gelernt Thomas Scheffler (um 1719–22) und sein Bruder Felix Anton. Etwas später, etwa 1723 trat Matthäus Günther bei ihm als Geselle ein und blieb bis ungefähr 1728. Von den bekannten Meistern wird noch Joseph Gregor Winck als Schüler genannt, der wohl vor allem in Mannheim bei Asam war. Mit Nikolaus Stuber, seinem ungefähr gleichaltrigen Gefährten in Rom, hat Cosmas in den zwanziger Jahren einige Male zusammengearbeitet. – Auch Egid hatte natürlich eine größere Werkstatt, aber Schüler im eigentlichen Sinn hat er wohl nicht ausgebildet. Namen sind nicht überliefert, und auch stilistisch läßt sich an sein plastisches Werk keine wirkliche Nachfolge anschließen, die die Art des Meisters mehr oder weniger frei weiterführt wie bei Cosmas Damian. Noch zu seinen Lebzeiten wuchs in München eine neue Bildhauergeneration heran, die zwar mit seinen Vorstellungen nicht brach und auch gelegentlich auf ihn zurückgriff, sich aber formal in einer anderen Richtung entwickelte. Die Brüder Asam gelangten zu Wohlstand und Ansehen, dem auch die äußere Anerkennung nicht fehlte. 1724 erhielten sie den Titel „Kammerdiener und Hofmaler" des Fürstbischofs von Freising und 1730 ernannte sie der bayerische Hof zu Kammerdienern, womit gewisse Privilegien verbunden waren. Eine besondere Auszeichnung für Cosmas Damian war die Verleihung des „Prädicat dero Chur. Pfälz. Hof Kammer Rat vermög Patents ... Schwetzingen, am 28. August 1732" durch Karl Philipp von der Pfalz; diese Ehrung wurde gewöhnlich nur den leitenden Baudirektoren zuerkannt. Den größten Teil dieser Jahre hatten sie auf Reisen zugebracht und an ihren oft weit von der Heimat entfernten Arbeitsstätten. Als die Markgräfin von Baden und der Fürstbischof von Speyer die Verhandlungen mit den Asams einleiteten (16. Februar 1728), wurde deren Reise nach Bruchsal erst für den Mai zugesagt, da sie zur Kur in Karlsbad weilten. Der Abt Thomas Schenklin von Einsiedeln in der Schweiz richtet am 4. November 1723 an den Abt von Weingarten die Bitte, dem Maler Asam mitzuteilen, im nächsten Frühjahr zu kommen, da ihm selbst dessen Aufenthalt unbekannt sei. In diesem Jahre, 1724, erwarb Cosmas Damian eine Besitzung bei München. Er siedelte sich mit seiner Familie nicht in der Stadt an, sondern draußen vor dem südlichen Tor, in Thalkirchen. Das ansehnliche, wohl proportionierte Wohnhaus mit dem hohen Mitteltrakt wurde um 1687 erbaut, und Asam bemalte die Mauern mit Architekturgliederungen, religiösen Darstellungen und den

Allegorien seiner „Musen“: Architectura – Scenographia – Decus. Die bescheidene, doch selbstbewußte Vornehmheit des Äußeren läßt auf die gehobene maßvolle Lebensführung des Eigentümers schließen. Als „Asam-Schlößl“ lebt dieses erste der Münchner Künstlerheime bis auf den heutigen Tag fort. Unter dem Eindruck der mächtigen Wallfahrtsstätte Einsiedeln in der Schweiz, wo er damals zusammen mit seinem Bruder tätig war, nannte er sein Anwesen Maria Einsiedeln.

Am 19. Februar 1724, während Cosmas Damian noch an den Fresken in Freising arbeitete, übernahm Egid Quirin die Stukkierung im Oktogon von *Einsiedeln* für 2200 fl und die Kanzel für 1400 fl; in einem Brief vom gleichen Tag erwähnt der Abt: „... hab dem Cosmas Damian Asam Kurfürstlich Bayerischen Hof Mahler das undere grosse kirchengewelb, sambt drei seiten gewelb, auch die maur neben dem mittleren grossen Fenster ob dem haubt portal verdingt, und für alles nach dem gemachten Riss in fresko zu zahlen accordiert 4400 fl reichs val ...“. Die Berufung in die Schweiz zur Ausschmückung der weitberühmten Wallfahrtskirche bedeutete eine besondere Auszeichnung der Brüder und zeugt von der hohen Bewertung ihrer Kunst. In den Rechnungen des folgenden Jahres finden sich mehrfach Zahlungen an die Asams aufgeführt, darunter auch eine Entlohnung für die Frau Asam, „weil sie 60buch Münchner ghold überbracht“ hat, wozu noch vermerkt wird: „Item diese Frau sambt ihrem Bruder vnd Diener auch 3 pferdten, 3 tag gastfrey gehalten ...“, und auch Cosmas hatte sein Pferd bei sich: „Item des Cosmas pferdt per 14 Wochen gefutert“. Über Art und Anzahl der unter den Meistern bei einem so umfangreichen Auftrag tätigen Kräfte geben die dortigen Urkunden willkommenen Aufschluß. Am 17. August 1726 wurde in den nördlichen Turmknauf ein Verzeichnis der damals in Einsiedeln beschäftigten Künstler gelegt, unter denen Cosmas Damian mit zwei anderen Malern und Egid Quirin mit fünf „kunsterfahrenen Gehilfen“ genannt wird.

In der Kirche von Einsiedeln (Neubau begonnen 1719), die die alte Gnadenkapelle mit einschließt, sind Raumteile verschiedener Art zu einer spannungsvollen Einheit zusammengefügt. Variierende Seitenräume begleiten die Hauptachse, und die besondere Bestimmung jedes Abschnittes prägt sich formal und inhaltlich aus. Gleich am Anfang, nach einer nur angedeuteten Vorhalle, dehnt sich das mächtige Oktogon, das sich über dem Ziel der Wallfahrt, der Gnadenkapelle, erhebt. Darauf folgt ein mit einer Flachkuppel gedeckter Zwischenraum; in den eingestellten, abgeschrägten Pfeilern und den sich weitenden Seitenräumen wird eine Vierung angedeutet. Über dem dritten Abschnitt des Grundrisses steigert sich das Raumerlebnis in der hohen, von einer Laterne bekrönten Kuppel, die durch Fenster in der Querachse volles Licht erhält. Der anschließende tiefe Chor wurde in den Jahren 1746–1751 nach den Plänen Egid Asams von Franz Kraus aus Augsburg umgebaut und dekoriert. Die Dekoration der Asams trägt wesentlich zu der Geschlossenheit des Raumbildes bei und Einsiedeln darf zu ihren großen Schöpfungen gerechnet werden. Durch notwendige Reparaturen am Bau, vor allem am Oktogon nach dem Erdbeben von 1755, und durch mehrere Restaurierungen gerade auch der Fresken

31 wurde allerdings manches verändert. Das Ansehen der Kirche erforderte eine glänzende, reiche Ausstattung, die bei den gewaltigen Ausmaßen des Baues sich aber nicht in kleinliche, überladene Fülle verlieren durfte. Bestimmend bleiben die ruhigen weißen Flächen der Wandstücke und der vorgeblendeten Pilaster, denen erst 1909/10 Ornamente aufgelegt wurden. Bogenöffnungen, Brüstungen und architektonische Glieder werden durch die Dekoration ausgezeichnet. Im Aufriß läuft die Bewegung von den Sockeln der Pfeilerstellungen bis ins Gewölbe durch; die Akzente sind sinnvoll verteilt. Über den lebhaften Kompositkapitellen sitzt auf dem Fries des verkröpften Gebälkes ein beherrschendes Einzelmotiv und über der profilierten Deckplatte antworten kräftige Volutenkartuschen, über denen die farbig hinterlegten Ornamente der Gurtbogen ansetzen. Die Stukkatur verwendet frühere Motive in reizvollen Abwandlungen und die schier unerschöpfliche Phantasie Egids fügt den bekannten Bildungen wieder neue anziehende Einfälle hinzu.

Das flache Gewölbe des mittleren Teiles „baut“ Cosmas Damian zu einer schweren Säulenhalle aus, deren reichverzierte Kuppel diesen Raumteil nach oben abschließt und den Gedanken der Vierung folgerichtig zu Ende führt. Die diese Scheinlast tragenden Pfeiler des Baues bekrönt Egid durch einen giebelartigen Aufsatz aus Voluten mit gebrochenen und geschwungenen Gesimsstücken und großen Stuckengeln darüber. Sinn und Bestimmung dieses Raumes, in dem sich die Kanzel befindet und im Fresko das Abendmahl dargestellt ist, verkünden die Bibelworte auf den Kartuschen der vier Pfeiler: „Venite ad me omnes qui laboratis et onerati estis et ego reficiam vos“. In diesen Gedankenkreis fügen sich die Attribute der großen Engel. Die Kanzel in Einsiedeln mit dem prächtigen Schalldeckel, den die übrige Dekoration wie ein Kleinod faßt, ist die vollständigste Ausformung dieses Themas durch Egid. Die Treppe führt rückwärts durch den Pfeiler hinauf, so daß sich der klar gegliederte Corpus frei vor der Wand wölbt. Seine Brüstung ruht auf einem dicken Wulst, auf dem Putten sitzen; die Reliefs beziehen sich auf das Predigtamt: Der zwölfjährige Jesus im Tempel, Johannes der Täufer und Moses vor der ehernen Schlange. Der Schalldeckel ist mit Lambrequins verziert und in seiner Bekrönung, die goldene Strahlen hinterfangen, erscheint das Lamm Gottes auf dem Buch mit den sieben Siegeln zwischen den Symbolen der vier Evangelisten, die einen Kronenbaldachin darüber halten. Die gleichen Motive und Formen kehren später in den Altären von Osterhofen wieder. 32

Die Fresken in den vier breiten Hauptfeldern der achtteiligen Oktogonwölbung beziehen sich auf die Gnadenkapelle, die in der Mitte darunter steht. Die Legende ihrer himmlischen Einweihung, die in der Beschreibung des Georg von Gengenbach (1378) nach einer Bulle Leos VIII. überliefert ist, spielt sich hier vor den Augen der Gläubigen ab. Alle Mittel illusionistischer Wirkungsmöglichkeiten werden aufgeboten, um das wunderbare Ereignis, das alljährlich am Tag der Engelweihe (14. September) als höchstes Fest der Wallfahrtskirche mit Umzügen und Gottesdiensten gefeiert wird, als dauernde, wahrhaftige Gegenwart zu dokumentieren. Als Übergang schiebt sich, wie in Aldersbach, eine gemalte Balustrade über den Scheidbogen ein, die ihrem Sinn nach noch zur gebauten Architektur gehört, und die darauf befindlichen Figuren vertreten den Andächtigen in der himmlischen Sphäre. Darüber öffnet sich die Decke und die göttlichen Personen ziehen im Glanz des himmlischen Lichtes in den Raum ein und Engel und Wolken schweben frei im Gewölbe. Nach dem Wortlaut der Erzählung aus dem 14. Jahrhundert sind die Gestalten auf die vier Felder verteilt: „Gott kam vom Himmel vor den Altar, zu vollbringen das heilige Amt der heiligen Messe, und hatte ein vigelvarwen [violettes] Messgewand an. Die vier Evangelisten setzten ihm die Inful auf sein Haupt und nahmen sie ihm wieder ab nach Gewohnheit eines Bischofs, so er weihet. Die Engel trugen goldene Rauchfässer. ... Es stund bei unserem Herrn S. Gregorius ... S. Peter, S. Augustinus und S. Ambrosius ... und die heilige Magd, unsere Frau, die stund auf dem Altar und schien wie der Blitz. Sanct Michel war Vorsänger.... Sanctus Stephanus las die Epistel, der heilig sanctus Laurentius las das Evangelium ...“ Auf der Innenwand der Fassade werden die Begebenheiten nach der Nacht der Engelweihe geschildert. Als der Heilige Konrad am Tage darauf die Zeremonie vollziehen wollte, erscheint der Engel, – hier als hellbeleuchtete, plastische Figur vor dem mit Strahlen besetzten Fenster schwebend – und verkündet dem erstaunten Volk, daß Gott die Kirche schon geweiht habe. Das Fresko darüber stellt die Parallele zum Alten Testament her: Die Tempelweihe Salomons. Das Spruchband unter der Engelsfigur bezieht sich auf beide Darstellungen: „Implevit gloria domini domum domini.“ Diese beiden Freskenzyklen sind durch spätere Übermalungen, die die Beschädigung der Gewölbe nötig machte, stark verändert, diejenigen in der Vorhalle nach dem erhaltenen Entwurf Asams neu ausgeführt. Der richtige Verkürzungspunkt für die Kompositionen des Oktogons ergibt sich beim Umschreiten der Gnadenkapelle, so daß auch formal die Beziehung zu dem inhaltlichen Kernstück hergestellt wird. (Die rückwärtige Wand der Kapelle wurde im 19. Jahrhundert hinausgeschoben.) Dem rauschenden Auftakt voll Jubel und Wunder folgt ein Raum der Ruhe und Sammlung. Das Abend-

32 mahl, eine feierlich-andächtige Szene, spielt sich auf einer Bühne ab, deren Tiefe und Betretbarkeit in jeder Weise glaubhaft gemacht wird. Im Aufbau des Hauptfeldes werden jene Tendenzen deutlich, die auf Tiepolo zuführen. Über den Stuckrahmen legt sich ein gemaltes Gesimsstück, das durch seine scheinbare Vorwölbung die Standfläche des illusionistischen Schauplatzes verbreitert und statisch fundiert. Treppenläufe führen aus den Zwickeln auf das erhöhte Podium, das den Tisch, die handelnden Personen und die dahinter aufsteigende Kuppelhalle trägt. Auch Nebenfiguren und Requisiten wird eine Rolle zugewiesen, wie den Speisen bringenden Dienern, dem Hund, den Krügen oder dem bis auf die Stukkatur vortretenden Pagen. Ähnliche Beigaben, oftmals halb plastisch, halb gemalt, wurden in früheren Werken als Verbindung zwischen Sein und Schein eingeschoben, um die Grenze zu verwischen; hier bleibt die Trennungslinie von Stuck und Malerei unangetastet, und die betont realistische Wiedergabe jener Randfiguren soll die Realität des gemalten Raumes und des sich dort abspielenden Geschehens beweisen. Wie in Innsbruck ist auf die gegebenen Lichtquellen Rücksicht genommen. Dem natürlichen Lichteinfall auf der Südseite wird im gegenüberliegenden Teil der Kuppelhalle der Schein flackernder Öllampen entgegengesetzt, um eine gleichmäßige Beleuchtung vorzutäuschen und die inhaltlich bedingte Lichtführung, die von der Figur Christi ausgeht, nicht zu beeinträchtigen. Nach dem gedämpften Farbklang dieses Freskos (dunkelrote Marmorsäulen, blau-grüne Pilasterauflagen, stumpfes Gold der Kuppelschale mit rot-lila getönten Stuckornamenten) entfaltet sich die Licht-
33 wirkung der hohen, vollbeleuchteten Kuppel über dem nächsten Raumabschnitt um so überraschender. In diese erhebende Stimmung ist das Wunder der Heiligen Nacht versetzt. Im Mittelpunkt steht Maria mit dem segnenden Kind. Darüber schweben die Chöre musizierender und singender Engel und aus dem goldenen Licht der von Engeln getragenen Laterne stürzt Gottvater hernieder. Der Engel verkündet den Hirten auf dem Felde die frohe Botschaft, die Gewißheit der himmlischen Offenbarung erfüllt die Menschen und von allen Seiten eilen sie herbei, voll gläubiger Andacht und ehrfürchtigen Staunens. Ein einheitlicher Bewegungsstrom erfaßt das Gestaltengewoge und leitet es auf das Zentrum, die Gestalt Mariens, hin. Die Szenen entwickeln sich entlang dem Kuppelrand auf einem hügelig ansteigenden Terrain.

Die kleineren Fresken über den Seitenaltären, die den Patronen der Kirche geweiht sind, zeigen die Verherrlichung der Heiligen, und die Stukkaturen spielen auf deren Legende an. (Die Heiligen Benedikt, Meinrad, Mauritius, Sigismund.)

Die nächsten Arbeiten führten Cosmas Damian nach Böhmen. Seine ehrenvolle Berufung dorthin dürfte durch die alte Verbindung der Familie Asam zu den Benediktinern, deren Klöster in Kladrau und Břevnow die Auftraggeber waren, veranlaßt worden sein.

Die Innenausstattung der von Johann Santin Aichel umgestalteten romanischen Basilika in *Kladrau* war 1726 beendet. Als Malfläche waren in dieser Kirche außer dem Gewölbe der Vierungskuppel nur rechteckige Felder über den Arkaden in Langhaus und Chor vorgesehen, die oben von der Fensterreihe und seitlich durch die Pilasterauflagen begrenzt werden. Für jedes Feld war ein Thema bestimmt; Asam hielt sich an die Jochfolge und komponierte die Szenen als für sich bestehende Tafelbilder, die er in der farbigen Haltung aufeinander abstimmte. Das Langhaus umschließt einen Zyklus aus dem Leben Marias, der die Kirche geweiht ist. Auf jeder Seite sechs Begebenheiten, die mit der seltenen Darstellung der Verheißung der Geburt Mariens an Joachim und Anna beginnen (nach anderer Version die Verheißung des Erlösers und Vertreibung aus dem Paradies). Es folgt die Mariengestalt der Apokalypse und dann die geläufigen Ereignisse bis zum Tod. Die Himmelfahrt Mariens in der Vierungskuppel schließt den Gedankenkreis ab. Die Bilderreihe in den vier Chorjochen entspricht formal den Fresken im Langhaus. Der Inhalt wurde erst in letzter Zeit gedeutet als Darstellung der Verse des Te
19 Deum laudamus. Die schöne hier abgebildete Skizze Asams ist der Entwurf für das erste Bild, den Anfangsvers: ... te aeternum Patrem omnis terra veneratur, versinnbildlicht durch Vertreter des Alten und Neuen Testamentes, Priester und Herrscher.

Von Kladrau aus soll sich Asam sofort nach *Břevnow* begeben haben, um dort den Festsaal auszumalen. In dem rechteckigen Raum mit flacher Decke und Fensternischen an den Längsseiten fand Asam ungewohnte Verhältnisse vor. Der neutrale Charakter und die begrenzte Höhe des Saales erschwerten seine Aufgabe in mancher Hinsicht, aber andererseits war er unabhängig von der Architektur und konnte ganz als Maler schalten. Die Wandgliederung schließt ungefähr im oberen Drittel der Raumhöhe mit einem einfachen Gesims. Darüber folgt bis zum Deckenansatz ein konkaves Wandstück mit reicher Stukkierung und Oculifenstern in den Achsen der unteren Fenster, bzw. blinden Öffnungen auf den Breitseiten. Die Kante des Wandstückes ist als Rahmen des Freskos gebildet, und seine Einfügung könnte auf Asam zurückgehen, denn für die Wirkung der Malerei hat es entscheidende Bedeutung. Durch die Oberfenster wird die Malfläche nahezu gleichmäßig beleuchtet und durch die Biegung des Wandstückes wird der Lichteinfall nach oben abgeschirmt, so daß eine Überstrahlung vermieden wird. Bedeutsamer noch erweist sich dieser Mauerstreifen für die illusionistische Bildgestaltung und deren Zusammenschluß mit dem Bau. Er übernimmt die Funktion eines Kraggesimses, das ein zweites Geschoß des Saales trägt. Durch den tatsächlich vorhandenen Abstand seiner Vorderkante von der senkrechten Saalwand wird die darüber stehende Balustrade als eine scheinbar frei in den Raum ragende Galerie vorgetäuscht. Das Geländer nimmt den Porphyrton der Tür- und Nischenrahmungen im Saal auf und die stuckfarbenen, an Carracci erinnernden Männergestalten in den Ecken können als plastische Dekoration beider Geschosse verstanden werden. Am Rand liegende Gegenstände werden von der Kante überschnitten und über Stufen erhöhte Podien gliedern den Grundriß der geräumigen Bühne, auf der sich das „Gastmahl des Heiligen Günther" zu einem großartigen Schaustück entfaltet und 34
gleichzeitig Bezug nimmt auf die festlichen Ereignisse im Saal selbst. Auf der einen Seite hat Asam eine Gruppe Musizierender dargestellt, deren Spiel die Gäste beim Mahl des 35
Heiligen Günther wie die Teilnehmer an der Tafel des Abtes erfreuen soll. Aus dem Leben des Einsiedlers Günther, der dem Benediktinerorden angehörte und der sich in die Böhmischen Wälder zurückzog, wird die legendäre Begebenheit erzählt, daß ein gebratener Pfau, den an einem Fasttag zu essen der Heilige sich weigerte, lebend vom Tisch aufflog. Die Geschichte wird zu einer dramatischen Handlung, die dem Betrachter die Rolle des unmittelbar beteiligten Zuschauers zuweist. Die Szenen wickeln sich im Vordergrund ab, am Rande des Malfeldes, und die Speisen tragenden Diener treten, wie ähnliche Figuren später bei Tiepolo, bis an die Rampe vor. Als Hintergrund und gleichzeitig als illusionistische Ergänzung des gebauten Raumes erhebt sich in lichten ocker und zarten rosa-lila Tönen eine an den Schmalseiten geöffnete Halle, die ein ovales Kuppelstück mit goldenem Brokatmuster nur teilweise schließt. Die Anlage von Weltenburg läßt sich wiedererkennen, doch was dort gebaut wurde, ist hier gemalt. Schräg über die Hauptszene spannt sich eine über Seile geworfene Draperie, die in großzügigem Schwung die Symmetrie des Aufbaues durchbricht und die Randzonen des Freskos mit dem weit entfernten Kranzgesims des Scheinraumes verbindet. Das Grün des Vorhangs und das Rosa-lila seiner Innenseite brechen sich im Licht in vielfältigen Schattierungen. Mit sicherem Gefühl für die im Großen wirksame Dekoration sind die Verhältnisse zwischen der rechteckigen Begrenzung des Malfeldes und dessen innerer Aufteilung, der auf die Fläche projezierten Scheinarchitektur, gewählt, die ihrerseits nach einem völlig klaren und logischen Grund- und Aufriß konstruiert ist. Bewunderswert ist die Leistung des Malers, der die starken, durch die beschränkte Saalhöhe bedingten Verkürzungen durch immer feinere Abstufungen der Farbwerte zu überzeugender Raumwirkung bringt und an keiner Stelle ein lastendes, beklemmendes Gefühl aufkommen läßt. Alle Farbflächen sind in Brechungen und Zwischentöne aufgelöst, die von den kräftigen Werten am Rand bis zu den pastellzarten Nuancen in der Kuppelöffnung reichen. Volle, satte Farben sind nur als vereinzelte Akzente verwendet, wie das bunte Rot, Blau und Grün der prächtigen Blumenguirlanden bei den rundlichen Engelputten, die an Rubens denken lassen, oder das Blau im Gefieder des Pfaus, das so hart und plözlich her-

vorstößt wie das erschreckende Auffliegen des Vogels im Höhepunkt der Handlung. Der ausgesprochene Ocker-Rot-Klang der früheren Werke ist gemildert, er ist lichter und leichter geworden und stärker mit kühlem Blau und Grün durchsetzt. Die farbige Entwicklung zum Rokoko deutet sich an, aber im Ganzen behält Asam das warme Kolorit des Barock bis zuletzt bei. Der unberührte Zustand der Malerei in Břevnow läßt die Schönheit der Oberfläche voll genießen, den Reiz des farbigen Spiels und die Feinheiten der Zeichnung, die jede Einzelheit mit Leben erfüllen und es verständlich machen, warum der Künstler von seinen Zeitgenossen als Maler so geschätzt wurde.

Wenig später erhielt Cosmas Damian den ehrenvollen Ruf nach *Mannheim* zu kommen und in der Residenz des Kurfürsten Karl Philipp von der Pfalz die Kirche auszumalen (signiert und datiert 1728). Anschließend folgte der Auftrag für die Fresken im Treppenhaus und dem großen Rittersaal des Schlosses. Dazwischen stand er im Dienst des Fürstbischofs von Speyer, Damian Hugo von Schönborn, und übernahm die Malerei im Langhaus der Hofkirche von Bruchsal (Juni bis Oktober 1728) und im folgenden Jahr auch die im Chor. Alle diese Fresken in Westdeutschland gingen im letzten Krieg zugrunde. Damit ist auch die einzige profane Darstellung, die Asam in großen Ausmaßen und an repräsentativ bedeutender Stelle ausführte, verloren. Auf der beachtlichen Dekkenfläche des Rittersaales (ungefähr 17x26 m) hatte er das „Olympische Gastmahl bei der Hochzeit von Peleus und Thetis, Jagdszenen der Diana, bacchische Züge“ zu gestalten. Auf illusionistische Architekturen und szenisches Beiwerk, außer Wolken, hat er ganz verzichtet und die Komposition mit dem ungeheuren Aufwand an Figuren allein durch übersichtliche Gruppierung und beherrschende Bewegungszüge bewältigt. Der mythologische Gedankenkreis setzt sich im Treppenhaus fort mit einer Verherrlichung Apollos und dem Parisurteil (Mittelbild, bezeichnet: Cosmas D. Asam von Minchen 1730), dessen Vorgeschichte, die Aussendung Merkurs, im Fresko des Rittersaales geschildert wird; in den Seitenbildern: Venus mit den Waffen Achills, und Juno befiehlt Aeolus. Auch in dieser Atmosphäre höfischen Geistes und in einer Umgebung, die wesentlich unter dem Einfluß der französischen Kunst stand, hat sich Asam behauptet und die Ideologie der absolutistischen Staatsauffassung im Gewande antiker Götterwelt zu prunkvollem Pathos erhoben. Vor dieser Aufgabe muß er sich näher mit Rubens beschäftigt haben. Die Anregungen von dieser Seite fallen hier mehr als in den kirchlichen Fresken auf, und als bewährtes Vorbild hat vor allem der Medici-Zyklus von Rubens gedient.

Noch ein anderes Mal hatte Asam den griechischen Götterhimmel zu beschwören, doch diesmal nicht in der Aufmachung würdiger Repräsentation, sondern im heiteren Spiel arkadischen Treibens. Feurige goldgelbe Rosse ziehen den Wagen des Sonnengottes Apoll herauf – der Morgen bricht an und verscheucht die finsteren Mächte der Nacht. Blühend frisch schreiten die Grazien neben dem Gespann des Gottes, die Musen erwachen zu frohem Tun und die Jäger rüsten zum Aufbruch. Eine Nymphe schläft neben Pan und Amor, und das Gespräch zwischen Vertumnus und Pomona beobachtet der Adler Jupiters mit den Blitzen im Schnabel. Ein Windgott bläst in dunkle Wolkenballen, die sich in differenzierten Schattierungen zu dem rosa-goldenen Glanze des Morgenlichtes aufhellen, in dem zu oberst Mars und Venus thronen. Am Springbrunnen hat sich Diana mit ihrem Gefolge gelagert und schalkhaft spritzt sie dem bestraften Aktäon einen Wasserstrahl auf seine Hirschnase. Mit dieser beschwingten Welt des Tages verflicht sich der Wechsel der Jahreszeiten, und in diese illustre, unbeschwerte Gesellschaft hat sich Cosmas Damian selbst begeben. Als Jäger mit dem Glas in der Hand sitzt er neben der Beute eines winterlichen Treibens und wärmt seine Hand am Feuer. Hier zeigt er sich als standesbewußter Weltmann, der seinen Liebhabereien nachgeht und an den Freuden und Vergnügungen des Daseins gern teilnimmt. Der berechtigte Stolz des zu Wohlhabenheit und Ansehen gelangten Künstlers prägte sich auch in seinem Lebensstil aus. Sein Anwesen bei München hatte er zu einer bürgerlich-aristokratischen Wohnstätte ausgebaut und erreicht, daß es zum Edelsitz erhoben wurde. Die Kapelle, die er neben seinem Haus errichtet hatte, wurde 1730 eingeweiht. Das Kirchlein mit der Zwiebelhaube auf dem Dachreiter

37
36

und der gedeckten Vorhalle wurde im Anfang des 19. Jahrhunderts abgerissen. Dillis hat es noch gezeichnet und der Nachwelt sein Äußeres überliefert. Das genannte Fresko, dessen lebhaftes, frisches Kolorit gut erhalten ist, befindet sich in dem kleinen, anmutigen Festsaal des Schlosses *Alteglofsheim* bei Regensburg, das den Grafen von Königsfeld gehörte. In einem Brief vom 1. Juni 1730 wird dem damaligen Besitzer mitgeteilt, daß an der Ausstattung des Ovalsaales gearbeitet werde und daß der „Herr Asam" im Schloß anwesend sei. Auf einer Schmalseite springt der Saal beträchtlich über die Fluchtlinie des Schlosses vor und öffnet sich mit drei großen Fenstern nach dem Garten und Park; Spiegelfüllungen auf der Gegenseite fangen das Bild der Landschaft auf, die Asam im Deckenbild mit dem Springbrunnen, Bäumen und Blumenbüscheln fortsetzt. Die Hauptgruppe mit Apoll folgt der Querachse des Raumes, und geschickt wird diese Bewegung übergeleitet in die Randkompositionen des Malfeldes, das eine stark kurvierte Stukkatur umschließt. Die Lichtführung des Freskos richtet sich nicht nach dem natürlichen Einfall durch das Fenster, der im Gegenteil durch farbig gedämpfte Gruppen entkräftet wird, um die Helligkeit des gemalten Himmels neben den stumpfen Tönen um so leuchtender hervortreten zu lassen.

Vor dem umfangreichen großen Auftrag, den die Brüder gemeinsam für die Ausstattung der Kirche in Osterhofen übernehmen, an der vor allem Egid beteiligt war, seien hier im Zusammenhang noch zwei Werke Cosmas Damians eingereiht. In der Kirche des ehemaligen Zisterzienser-Klosters *Fürstenfeld,* wo er bereits um 1722/23 den Chor ausgemalt hatte, führte er 1731 im Langhaus den Zyklus aus der Geschichte des Heiligen Bernhard, des Ordensgründers, aus. Dem Maler bot die Gewölbeform und die rückständige Bildung der Malfelder, die eine sehr dichte, etwas kleinteilige Stukkatur (vermutlich von Appiani) umgibt, wenig Möglichkeiten. Die Verhältnisse entsprachen seinen frühesten Aufträgen: Tonne mit Gurtbogen und Stichkappen, in die rechteckige Malfelder etwas eingreifen. Von diesem Schema weicht die Gliederung des Gewölbejoches vor dem Triumphbogen ab, die den strengen Rahmen der übrigen in eine bewegte Kurvatur auflöst und vier Felder auf den Graten der Stichkappen hinzufügt. In der Diagonalstellung dieser Felder und in dem Kuppelbau der Malerei, der, perspektivisch verschoben, für die Ansicht aus dem vorhergehenden Joch berechnet ist, wird eine Vierung angedeutet, die im Bauplan nicht vorhanden ist. In diesem verhältnismäßig kleinen Malfeld mußte ein vielseitiges Programm untergebracht werden, was eine großzügige Gestaltung nahezu unmöglich machte: die mystischen Beziehungen des Heiligen Bernhard zu Christus dem Gekreuzigten und dem göttlichen Kinde, die Gnadenwirkung des Heiligen Geistes im Pfingstfest, der Gesang des Salve Regina und die Ergänzung dieser Hymne durch den Heiligen Bernhard. Auch bei den anderen Fresken macht sich die Schwierigkeit bemerkbar ein figurenreiches Thema in dem sehr hohen Schiff auf engen Flächen zusammenzudrängen. Die Reihe beginnt über der Orgel mit dem Traum der Mutter vor der Geburt des Heiligen und darauf bezogen die Verkündigung an Maria; in den folgenden Jochen: die Vision des Heiligen Bernhard von der Geburt Christi (das Thema von Aldersbach), – der Heilige bekehrt den Herzog von Aquitanien, – die Einkleidung des Heiligen in Citeaux und die Verheißung seiner Aufnahme in den Himmel. Jede Szene ist für sich komponiert und der Blickpunkt im jeweils vorausgehenden Joch angenommen. Die formale wie inhaltliche Gestaltung entspricht der fortgeschrittenen Entwicklungsstufe, die allmählich zum Rokoko hinüber leitet. Die betonten Raumkonstruktionen treten zurück, die Hauptszenen drängen in eine vordere Ebene, und die illusionistische Komposition beginnt sich mit einem ornamentalen Liniengefüge zu durchsetzen. Zwischen die Personen aus der Geschichte und Legende mischt sich die zeitgenössische Gesellschaft, und abwechslungsreich wie die Typen vereint sich heiliges Geschehen mit weltlichem Treiben. Die Vergegenwärtigung der kirchlichen Lehre, um die sich die Zeit allgemein bemühte, verschiebt sich allmählich auf eine andere Ebene. Sollte sich anfänglich der Andächtige in die überirdischen Sphären entrückt fühlen, die ihn umfingen und sich über ihm weiteten, so dringt nunmehr sein eigener Erfahrungsbereich in die religiösen Vorstellungen ein

50

51

und bringt sie seinem Verständnis näher. In sehr sublimierter Gestalt hatten Visionen der Mystik verwandte Bilder gefunden. Die lebensbejahende, diesseitige Einstellung des Barock drückte sich anders aus, und so konnte sich am Rande auch die urwüchsige Sprache des Volkes einmischen, der gerade im Heimatland Asams schöpferische Ausdruckskraft 49 in Bild und Wort gegeben war. Bei den lebendigen, einfallsreichen Fresken über den Emporen, Szenen aus dem Ordensleben, die die Frische des ersten Entwurfes bewahrten, paart sich Glaubensinsbrunst mit herzhaftem Humor, und der bürgerliche Alltag und die biblischen Geschichten spielen ineinander wie in einem volkstümlichen Weihnachtsstück.

Auf besonderen Wunsch der verwitweten Markgräfin Sibylla Augusta von Baden-Baden begab sich Cosmas Damian 1732 nach *Ettlingen*, wo er die Kapelle des Schlosses ausmalen sollte. Der Vertrag wurde dort am 10. Juli 1732 unterzeichnet, am 20. Juli erhält Asam die erste Zahlung in Höhe von 500 Gulden, die gleiche Summe am 20. August und am 28. September quittiert er „zur Erfüllung des obigen Accords auch die ibrigen drey tausend Gulden bar bezahlet . . .“. Der Kontrakt ist im vollständigen Wortlaut erhalten und bestimmt bis in alle Einzelheiten Inhalt, Aufteilung und auch die Ausführung des Freskos, was in „colorierten Farben“ oder in Stucktönung zu malen sei, und was mit „Gold erhöhet werden“ soll. Die Kapelle reichte durch drei Stockwerke; im 19. Jahrhundert wurden Zwischendecken eingezogen und von der Dekoration Asams blieb nur das Deckengemälde und Reste an den oberen Wänden erhalten. In den letzten Jahren wurde der ursprüngliche Zustand wiederhergestellt, die noch vorhandenen Fresken restauriert, und der Raum ist jetzt als Konzertsaal eingerichtet. Unterhalb der schwach gewölbten hölzer- 60 nen Decke ist die sogenannte „Auslattung“ angebracht, ein oval ausgeschnittener horizontaler Rand, der über den rechtwinklig zusammenstoßenden Wänden liegt. Für die Zwickelflächen in den Ecken waren besondere Szenen im Programm bestimmt. Die Komposition des Hauptfreskos ist so angelegt, daß sich über dieser Auslattung rund herum Stufen und Treppenläufe als Fundament einer ständig wechselnden Szenerie aufbauen und die reale Fläche zwangsläufig zum Boden des illusionistischen Raumes wird. In geradezu idealer Gestalt ist die „betretbare Bühne“ hier vorhanden und Asam entfaltet den ganzen Reichtum seines Formenschatzes und seiner fesselnden schauspielhaften Erzählkunst. Die Kapelle war dem Hlg. Johann von Nepomuk geweiht, und Asam hatte zu schildern „in acht mit terminis unterschiedenen abtheilungen das Leben und Marter des Heyl. Joannis Nepomuceni“, – die Ereignisse werden genau angegeben – und „9ten im mittleren Plafond wird vorgestellt wie der Heyl. . . . von der H. H. Dreifaltigkeit und der allerseeligsten Jungfrau in die Glorie der Martyrer aufgenommen wird . . .“. Dann folgen die Anweisungen, was bei den einzelnen Altären, über der Orgel und auf sonstigen Flächen darzustellen sei, und schließlich die Verabredungen über die Beschaffung der Farben und des 60 Goldes, über die Verköstigung und Entlohnung. Auf der abgebildeten Teilansicht ist rechts der Anfang der Reihe zu sehen, der Heilige als Advokat der Armen, links die Bergung seines Leichnams aus der Moldau und in der Mitte „erscheint die unverwesene heilige Zunge . . . (ein) Genius (,der) die Herzen der Durchlauchtigsten Baadischen Herrschaften präsentiert und viele allerhand Stands bedrängte die Hilff des Heiligen anflehen“; auf dieser Seite über dem Hochaltar die sieben Gaben des Heiligen Geistes. Die Ab- 61 bildung 61 schließt sich rechts als zweites Bild an, wie der Heilige „dem König Wenzel die an der Kirch ausübende Tyranney verweiset“. Gebälk und vergoldete Hermenstützen durchziehen als einheitliches Motiv die Darstellungen der unteren Zone, deuten die einzelnen Abschnitte der Lebensgeschichte an und umgeben als Rahmung die Verherrlichung des Heiligen in der Mitte. Diese Gliederung ist schon ganz im Sinn des Rokoko erfunden. Noch sind es architektonische Formen, deren bewegte Kurvatur räumliche Vorstellungen und ornamentale Flächenteilung vereinigt, doch bald wird sich die feste Substanz in dekorative Gebilde auflösen; die Augsburger Graphik liefert hierfür die besten Beispiele.

In *Osterhofen* standen die Asams zum zweitenmal einer Architektur Johann Michael Fischers gegenüber, ihres ungefähr gleichaltrigen bedeutenden Landsmannes. Wie die Kirche St. Anna am Lehel in München, wo die Asams Stuck und Fresken (sign. u. dat.

1729) ausführten und Egid in den folgenden Jahren auch die Altäre errichtete, gehört Osterhofen der Frühzeit Fischers an (Rohbau 1728 beendet). Fischer mußte seinen Plan den im Osten und Westen noch vorhandenen Teilen der alten Kirche anpassen, woraus sich der Längsbau von sehr gestreckten Verhältnissen ergab. Diese Anlage entsprach weder den Stiltendenzen der Zeit noch Fischers Baugesinnung, die eine Zentralisierung der Räume anstrebten. Der Architekt versuchte auszugleichen und die Wirkung der Länge von Schiff und Chor zu mildern. Dieses Problem der Raumgestaltung von Osterhofen griffen die Asams mit viel Verständnis auf. Für ihre Tätigkeit sind die folgenden Daten bekannt: Chronistikon am Triumphbogen 1731, Hochaltarbild von Cosmas Damian signiert 1732, Altar des Hlg. Norbert 1734, Altar des Hlg. Johann von Nepomuk 1735.

Das rechteckige Langhaus ist in drei Mitteljoche und je ein schmäleres Joch im Westen (38,40) und Osten geteilt. In den Mitteljochen öffnen sich zwischen den Wandpfeilern längsovale Kapellen mit konvex ausschwingenden Emporen darüber; durch Fenster in beiden Ge- (41) schossen wird der Hauptraum erleuchtet. In den schmalen Jochen fehlen die Lichtquellen, – sie treten also zurück – und im Westen springt über drei Bogen die Orgelempore in Höhe der Seitengeschosse vor. Eine einheitliche Tonne überwölbt den Raum, deren Gliederung die zentralisierenden Tendenzen der Architektur betont. Die drei Mitteljoche faßt ein schwerer Rahmen zusammen, den vier Engel zu stützen scheinen. Die geschwungenen Ovalfelder über den Schmaljochen greifen in die Kurvatur des Hauptbildes ein, so daß nicht eine scharfe Dreiteilung, sondern eine aus drei Gliedern zusammengesetzte Einheit entsteht. Die Stirnseiten der ziemlich breiten Wandpfeiler sind mit doppelten, konkav geschwungenen Pilastern besetzt. Langhaus und Chor durchläuft ein bewegtes, stark verkröpftes Gesims, das ein farbiger marmorierter Fries und einzelne getönte Ornamente unter der Deckplatte hervorheben.

Im Grundriß sind Chor und Langhaus durch den eingestellten Triumphbogen deutlich voneinander abgesetzt. Tatsächlich aber bewirkt dieses Glied eher das Gegenteil und verschleiert die Grenze. Im Langhaus sind die Ecken abgerundet (auch auf der Westseite) und durch die Diagonalstellung der Altäre im Sinne des Zentralraumes aufgefaßt. Vor den Chor schiebt sich dieses Wandstück wie eine Kulisse, hinter der sich dessen Tiefe teilweise verbirgt. Der Aufbau des Hochaltares ist nach vorne gezogen und als glanzvoller Mittelpunkt lenkt er den Blick von dem Zwischenstück ab. Unwillkürlich stellt das Auge die Verbindung zu den Diagonalaltären her, deren Kronbaldachine als feierlich-strahlender (42) Auftakt den Weg zu dem lichtdurchströmten Chorschluß säumen. Gegen dessen Helligkeit tritt das vordere Chorjoch, das nur von links her beleuchtet wird, zurück. (Auf der rechten Seite liegt die Sakristei.) Diese Faktoren bewirken optisch eine Verkürzung der Chortiefe. Die Kommunionbank, ein selbstverständlicher Bestandteil jeder Kirche, ist in Osterhofen, wie schon in Rohr sehr bewußt in das Raumgefüge eingestellt. Sie beginnt vor den Diagonalaltären und folgt in ihrer Schwingung zum Hochaltar hin dem ideellen Bezug zwischen den drei Altären. Da sie seitlich über das Schmaljoch des Langhauses hinweggreift, trennt sie dieses gewissermaßen von dessen Länge ab, und fügt es dem „Bild" des Chores ein. Schmaljoch, Triumphbogen und Kommuniongitter versuchen Langhaus und Chor zu verzahnen und eine scharfe Zäsur der beiden Längsachsen zu verwischen.

Die Stukkatur bringt eine fast verwirrende Menge an figürlichen und ornamentalen Motiven, die sich an den Flächen drängen und eine intime, eher einer Kapelle angemessene Stimmung in dem durch die großen Ausmaße bestimmten Raum aufkommen lassen. Egid weicht hierin von seiner gewohnten Arbeitsweise ab, doch bei den sich überschneidenden Tendenzen des Baues ließ sich durch den formalen und farbigen Reichtum des Kleides wohl am ehesten ein organisch wirkender Zusammenhalt erzwingen. Die zierlichere Bildung und graziösere Bewegung der dekorativen Details, sowohl der flächig-füllenden wie der körperlich rund herausgearbeiteten, – die in Osterhofen zum Teil eigenwertigen Plastiken gleichen, – kennzeichnet die spätere Entwicklungsstufe Egids. Die Mitarbeit von Gesellen war selbstverständlich und läßt sich an manchen Stellen der im Ganzen sehr qualitätvollen Stukkatur nicht übersehen. Die Restaurierung des 19. Jahrhunderts unter-

strich den farbigen Wechsel der ursprünglichen Stucktönung und verschuldete dadurch die ziemlich unruhige heutige Wirkung. Vor allem das kräftige, oft wiederkehrende Grün und das harte Gold drängen sich zu sehr vor, wie auch die starken Kontraste in der Musterung größerer Felder. Diese Veränderungen zerreißen das einheitliche Liniengefüge und unterbrechen zu häufig den zusammenfassenden Bewegungsstrom. Am farbigen Stuckmarmor der Pilasterauflagen und der Säulen, der von grau zu schwarz-rot und schwarz-ocker spielt und in keiner Weise laut hervortritt, läßt sich die lebhafte, aber doch weiche und harmonische Farbigkeit des 18. Jahrhunderts ermessen. Hierzu gehört auch die Fassung der Figuren. Geradezu grotesk wirken die Gruppen der Diagonalaltäre in ihren Ölfarbengewändern, und nicht viel besser ist es den Figuren der Kapellenaltäre ergangen. Die Übertreibung ist das Entscheidende, denn die naturalistische Bemalung der figürlichen Plastik im Laienhaus und der Stifterpaare im Chor war sicher von Asam vorgesehen, um einen ideellen Abstand zu dem Stuckweiß und Metallglanz der Gestalten am Hochaltar zu schaffen. Auch die heutige Verglasung beeinträchtigt teilweise die Wirkung. Das neue gelbe Rundfenster über dem Hochaltar gibt ein zu dünnes, kaltes Licht, dem der goldige Schimmer und das Geheimnisvolle fehlt, das die Gruppe des Lammes und der Evangelistensymbole umgeben müßte. Schwieriger ist die Frage bei den Altären der Mittelkapellen, die um die helle Öffnung der Fenster komponiert sind. Die in viele Rechtecke unterteilte Verglasung ist nicht flach eingesetzt, sondern in der mittleren Bahn stumpfwinklig nach außen geschoben. Die alten Scheiben, die nie ganz rein waren, Blasen und Schlieren bildeten und auch in der Tönung variierten, brachen das Licht verschieden und erzeugten eine lebendige, schillernde Haut an Stelle der neutralen, durchsichtigen Fläche des modernen Glases. Der optische Gesamteindruck des Raumes kann also nur mit Einschränkungen beurteilt werden, denn wenn in einem so durchdachten und in den Nuancen genau abgestimmten Gefüge der Zusammenhang gelockert wird, muß das Ganze darunter leiden, und gerade Farbe und Licht gehören zu den wesentlichen Elementen.

39

40,48

Auf dem Hauptfresko werden fünf Begebenheiten aus dem Leben des Hlg. Norbert erzählt, des Gründers des Prämonstratenser-Ordens, dem die jetzige Damenstiftkirche früher gehörte. (Bekehrung und Predigt des Heiligen; Bestätigung seines Ordens durch den Papst; der Heilige als Erzbischof von Magdeburg und als Ratgeber Kaiser Lothar II.). Die Szenen laufen friesartig um den Rand; ein festes Sockelgeschoß aus Treppenläufen und erhöhten Podien überbrückt sehr geschickt die vier Ecken, so daß die Reihung der Gruppen sich ohne Unterbrechung wie über einem zentralen Grundriß abwickelt. Die Schilderung der historischen Ereignisse trennt ein schweres, über Säulenstellungen verkröpftes Gesims von dem freien Himmel darüber, wo die verklärten Tugenden des Heiligen erscheinen und der Engel, der den bekehrenden Blitzstrahl sendet, „Norberte quo vadis?" Irdisches und visionäres Geschehen verflechten sich nicht mehr im Illusionsraum des Deckenbildes. Die Menschendarstellung ist lebhaft und vielseitig; es treten neue Typen auf, individuelle Züge und treffende Einzelbeobachtungen werden eingeschaltet. Die Körperproportionen sind kleiner und zierlicher als früher, und die Aktion der Einzelfigur wird den großen Kompositionslinien untergeordnet. Die stark hervortretende Führung des Gebälkes nähert sich dem Quadrat, zieht also das langrechteckige Malfeld auf eine zentrale Form zusammen; für die illusionistische Raumerweiterung hat sie nur sekundäre Bedeutung. Der Blickpunkt für den Aufbau des Hauptfreskos ist unter dessen Mitte angenommen, und mit einer unbedeutenden Verschiebung auf der Längsachse gilt dieser Standort auch für die Komposition der Fresken in den Schmaljochen. (Tod des Hlg. Norbert im Westen, Geburt Christi im Osten). Auch die Bilder in den Seitenräumen (Lebensgeschichte Christi) sind von der gleichen Stelle aus zu erfassen. Auf diese Weise sucht der Maler die Längsachse des Hauptraumes ideell auf ein Minimum zu reduzieren. Über dem vorderen Chorjoch errichtet er im bekannten Schema eine Scheinkuppel mit innerem Säulenumgang. Maria als Himmelskönigin reicht dem Hlg. Norbert das Skapulier und der Hlg. Augustin die Regel. In dem dunklen Raum zwischen den Türmen

hat sich Cosmas Damian neben seiner Signatur selbst dargestellt, als armen Sünder vor den Stufen des Altares.

Für Osterhofen hat Egid sämtliche Altäre geschaffen und in dieser Kirche ein beachtliches Zeugnis seiner schöpferischen Tätigkeit auf diesem Gebiet hinterlassen. Für die jeweilige Stelle und deren Bestimmung im Raumbild sind die unterschiedlichen Typen entworfen.

Der reiche Aufbau des Hochaltares verbindet sich mit der Gliederung des Chorschlusses, 38 und der Forderung die Tiefe dieses Raumabschnittes zu verkürzen wird die Anlage in sehr genialer Weise gerecht. Um den freistehenden Altartisch gruppieren sich vier gewundene Säulen auf isolierten, diagonal gestellten hohen Sockeln, die mit Reliefs aus 44 der Legende der Heiligen Margarete, der Kirchenpatronin, geschmückt sind. Das vordere Säulenpaar ist weit in den Chor hereingerückt; der Abstand zwischen den hinteren Säulen ist etwas verkleinert, so daß sich die Säulenpaare vom Schiff aus gesehen nicht decken und die Vierergruppe in Art einer perspektivischen Ansicht ganz zur Wirkung kommt. Die Säulen enden in einem sehr gestreckten Gesims mit breiter Platte; darüber, die Säulen diagonal verspannend, sitzt in der Form einer Spangenkrone eine phantastische Bildung auf: die übergroßen Gestalten der Evangelistensymbole schlagen über dem Altar ihre Flügel zusammen, wie es im ersten Buch der Könige (Kap. 8) von den Cherubinen über der Bundeslade heißt. Hoch über dem Tabernakel halten sie eine Traube, das Zeichen des Opfers Christi, des Agnus Dei, das zwischen ihren goldenen Leibern vor dem Glorienschein des Fensters steht. Als Strahlenkranz breitet sich das Licht über das Gewölbe aus. Die Erinnerung an Berninis Baldachin in St. Peter, der Egid wohl bekannt war, taucht nicht zufällig auf, doch die aus diesem Werk übernommenen Elemente hat er für andere künstlerische Absichten verwendet. Der selbständige, begrenzte Raumkörper Berninis wächst hier mit Wand und Gewölbe zusammen, sein plastisches Volumen beginnt in eine bildmäßige Erscheinung überzugehen. Der Typ des Ciborienaltars, zu dessen Wahl Egid wohl die gegebenen Verhältnisse bestimmten, hat Gedanken des Wandaltares mit seitlichen Figuren und Durchgängen aufgenommen. Die rückwärtigen Säulen treten als Rahmung vor das große Altarbild Cosmas Damians, Martyrium und Verklärung der Heiligen Margarete, und die Fußplatten der vorderen Säulen strecken sich schräg nach rückwärts bis fast zur Wand hin aus. Auf diesen Konsolen steht links die Allegorie des Glaubens, der über Vergänglichkeit und weltliche 47 Begierden siegt, und rechts die Allegorie der Hoffnung als Helferin der Reuigen und Gutwilligen. Die vollrunden, weißen Stuckfiguren übersetzen den gedanklichen Inhalt in dramatische Akion, und die Bewegung der von plastischer Energie strotzenden Gestalten bändigt deren wohlberechnete Stellung. Die Verwandtschaft mit den entsprechenden Gruppen am Ignatius-Altar von Il Gesù in Rom können sie nicht verleugnen. Seitlich zwischen den Säulen und zur Wand hin spannen sich Blütenguirlanden, in denen Putten 46 schaukeln. Vor den zwei Fenstern knien hinter Balustraden die Stifter Odilo und Hiltrudis und die Erneuerer der Kirche, Herzog Heinrich IV. von Bayern und seine Gemahlin Luitgard. Sie sind im Zeitkostüm und mit koketten Allüren dargestellt; das Motiv, die Ewige Anbetung, hat Egid von Bernini übernommen. – Bei den diagonal in das Langhaus gestellten Nebenaltären verzichtet Egid fast ganz auf architektonische Teile. Über einem Unterbau, der das Tabernakel bzw. Reliquien umschließt, steht erhöht in der Mitte 39,42 ein Thron vor einer nischenartigen Rückwand. Seitliche Hermenengel halten darüber eine mächtige Krone, – Strahlen, Guirlanden, Puttenköpfe und graziöser Zierat verwischen jeden strengen Aufbau. Das dekorative Element und ihm verschwistert eine ansprechende, eingängige Vorstellung des Themas treten in der Vordergrund. Die Gruppen der Stuckfiguren sind im Dreieck komponiert, doch fast zufällig, wie „lebende Bilder“ werden die heiligen Personen aufgestellt. Mit der anmutigen Würde eines höfischen Zeremoniells spielt sich der Vorgang auf der linken Seite ab, wo Maria dem Heiligen Dominikus den Rosenkranz überreicht und die Heilige Katharina von Siena sich vor dem Jesusknaben verneigt. Gegenüber eine Szene bürgerlicher Festlichkeit: Die Mutter Anna hält das Marienkind auf dem 39

Schoß, dem der Heilige Josef huldigt und der kleine Johannes zuwinkt; daneben sitzt auf einem Sessel der Heilige Joachim, und zu seinen Füßen streckt sich das Lamm. Ovalbilder mit den Geheimnissen des Rosenkranzes und mit Szenen aus dem Marienleben hängen seitlich wie Perlenschnüre herab, an die Rahmung von Rosenkranzmadonnen erinnernd. – Die Altäre in den östlichen und westlichen Seitenkapellen, geläufige Aediculabauten, sind in die Querachsen gestellt. – Als letzte, 1734 und 1735, wurden die Altäre in den mittleren Abseiten errichtet. Asam findet hier eine völlig neue Lösung der alten Aufgabe. Er behält die helle Fläche des Fensters als Mitte bei und drängt die thematische Darstellung an die Seite und unter die Sohlbank. Gedrehte Säulen auf hoch angebrachten Konsolen bilden eine innere Rahmung des Fensters und die Grenze des eigentlichen Altares. Zwischen den Säulen und der Fensterfläche sind perspektivisch gezeichnete Pilaster eingefügt, die ein mit Strahlen besetzter Bogen über dem runden Fensterabschluß verbindet. Der Altartisch, auf dem ein gläserner Schrein mit der Wachsbossierung des Heiligen steht, ist an die Außenwand gerückt, und darüber auf Stufen kniet der Titelheilige, in der nördlichen Kapelle der Hlg. Norbert und auf der Südseite der Hlg. Johannes von Nepomuk, vollplastische, ungefähr lebensgroße Stuckfiguren. Die das Fenster überschneidenden Aufbauten in der Mitte sind später entstanden und müssen aus der Betrachtung ausscheiden. Seitlich über dem Hlg. Johannes von Nepomuk erscheint ein Engel mit Spruchband (Chronistikon 1735) und Maria auf dem Halbmond und der Weltkugel, und hält dem Heiligen den Märtyrerkranz entgegen. Zwei Putten, echte Kinder der Hand Egids, weisen die Zunge vor, das Attribut des Heiligen als Hüter des Beichtgeheimnisses. Der Heilige Norbert wendet sich im Gebet der Monstranz zu, auf die eine lächelnde Engelsgestalt mit Buch deutet, und auf deren Rückseite sich die Inschrift befindet: „Aeg. Asam 1734. Her Gott sei mir armen Sünder gnädig. Amen.“ – An den Wänden der Kapellen wiederholen sich die Säulen und die Konsolen; sie sind jeweils durch einen kleinen Baldachin mit dem ersten Paar verbunden und rahmen eine Nische mit Figur. Am Altar des Hlg. Johannes von Nepomuk die Heiligen Sebastian und Florian, und neben dem Hlg. Norbert die Heiligen Laurentius und Nikolaus. Der kleine ovale Raum und der Altar gehen ineinander über und umschließen den Gläubigen. Die Dekoration der Kapellenwand ist zugleich Altarbau, bzw. der Altar wird an den Kapellenwänden entlang geführt.

43 45 43

Auch die übrigen Einrichtungsgegenstände der Kirche sind von Egid geschaffen: die schönen Tabernakelengel des Hochaltars, das Chorgestühl und die Kanzel. Bei den vielen Reliefs des Chorgestühls mit Legenden von Angehörigen des Prämonstratenser-Ordens haben Gesellen mitgearbeitet, während die hier abgebildete Szene vom Sockel einer Altarsäule als Beispiel von Egids eigenhändigem Reliefstil (Stuck) gelten darf.

44

Sämtliche Altäre in Osterhofen wurden in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre errichtet, in jenem Jahrzehnt, wo sich Egid besonders häufig mit dieser Aufgabe befaßte. Schon früher hatte er auf diesem Gebiet Bedeutendes geleistet und durch seine schöpferischen Ideen die müde gewordene Tradition belebt und die gesamte *Altarbaukunst* durch neue Impulse befruchtet. Im Folgenden sollen kurz die wesentlichen Merkmale seiner Tätigkeit zusammengefaßt und die Gestaltung des Altares, des kultischen Zentrums des Kirchenraumes und des Gottesdienstes, bis zum Ende von Egids Schaffen skizziert werden. In der Form des Altares prägt sich die stilistische Entwicklung und der Wandel der Auffassung aus. Das Grundschema des Barockaltares, ein Mittelstück – meist Altarbild – in architektonischer Rahmung, dem seitlich häufig Figuren, auch Durchgänge hinzugefügt wurden, war im Laufe der Zeit vielfach abgewandelt worden, doch ohne seine mehr oder weniger betonte Selbständigkeit innerhalb der kirchlichen Ausstattung zu verlieren. Egid beginnt den Aufbau zu lockern, die thematische Gestaltung aus ihrer Erstarrung zu lösen und den Altar formal und inhaltlich mit der Umgebung zu verbinden. Wechselseitige Beziehungen verflechten schließlich Altar und Kirchenraum und steigern jenes einheitliche Fluidum, das auch den Andächtigen umfängt und die feierliche Pracht des Gottesdienstes über den ganzen Raum ausbreitet. Dieser Weg erreicht seinen Höhepunkt in der eigenen Kirche Egids, der St. Johann von Nepomuk-Kirche in München.

Der nächste und letzte gemeinsame Bau der Brüder, die Ursulinenkirche in Straubing, setzt diese Entwicklung nicht fort, und auch die anderen, für verschiedene Kirchen bestimmten Altäre Egids aus den späteren Jahren treten aus diesen engen Bindungen heraus. Die allgemeinen Stiltendenzen teilen auch hier, wie bei der Deckenmalerei, die Einheit des Kirchenraumes in festumrissene Bereiche auf.

Nur selten übernahm Egid herkömmliche Formen, und so lassen sich nur wenige seiner Altäre einer allgemeinen Gruppierung einreihen, denn sein Wirken brachte ja gerade die Auflösung und Verschmelzung der alten Typen. Die ersten kühnen Lösungen in Rohr und Weltenburg hat Egid nicht weiter verfolgt, – der Bühnenaltar in dieser konsequenten Durchführung blieb eine Ausnahme in seinem Werk, wenigstens nach dem Erhaltenen zu urteilen. Sein Entwurf für den Hochaltar in Einsiedeln, der sich im dortigen Klosterarchiv befindet, ist noch nicht veröffentlicht, und der Altar in der Augustinerkirche in Regensburg wurde mit der Kirche abgetragen. Als Variationen des herkömmlichen Aedikulaschemas, das mitunter auch andere Elemente aufnimmt, seien nur einige genannt: Der Hochaltar in Michelfeld, ohne Auszug, der bei den Kapellenaltären von Rohr um die Oberfenster des Baues bzw. Spiegelverglasungen komponiert ist. Auch der im Krieg zerstörte Hochaltar der St. Anna-Damenstiftskirche in München (Weihe 1735) gehört in diese Reihe. Seit den dreißiger Jahren entstehen die für Egid charakteristischen Abarten des Baldachinaltares. Bei dem Altar in der Zellerkapelle der St. Jakobskirche in Straubing ist über Putten, die eine Krone halten, ein Baldachindach am Gewölbe befestigt, von dem Draperien auf die Seiten des Altares hängen; bei
den Diagonalaltären in Osterhofen ist der Baldachin eine riesige Krone. Von den 42
hier abgebildeten Beispielen können zu dieser Gruppe im engeren Sinne die Seiten-
altäre der Johannes von Nepomuk-Kirche gerechnet werden, der Entwurf für Maria- 68,58
Dorfen, während Sandizell eigentlich mit den folgenden genannt werden muß, bei denen 59
ein wesentliches Merkmal, nämlich die in irgendeiner Art geschlossene Bedachung fehlt:
Nebenaltäre in Weltenburg, Sebastian- und Peter-Paul-Altar in Fürstenfeld, Hochaltar 3,50
der Ursulinenkirche in Straubing, Altäre in den Diagonalkapellen der St. Anna-Kirche 76
am Lehel (zerstört). Bei diesen Altären liegt über dem Säulengebälk eine gebogene Spange auf, die mit Lambrequins besetzt ist und sich wie ein Diadem vorwölbt. Sie kann als übrig gebliebener Rand eines Baldachins verstanden werden, und das schmale Stück einer gemusterten Wölbungsschale auf der Innenseite der rückwärtigen Reifen-
rundung, das z. B. am Hochaltar von Straubing zu erkennen ist, spricht für diese Deutung. 76
Bei den Seitenaltären von Straubing schwebt über dem Altar ein Kronreif, den die auf 77
den Säulen sitzenden Engel halten. Es ist das Motiv aus der Bekrönung des Hochaltars 10
von Rohr, das hier in sehr vereinfachter Form wiederkehrt. Eine Zeichnung Egids galt 58
früher als Entwurf für den Hochaltar in Osterhofen. Dieser Irrtum wurde in einer neuen Veröffentlichung (1954) aufgeklärt und die Bestimmung des Altares für die Wallfahrtskirche *Maria-Dorfen* nachgewiesen. Der Plan Asams entstand 1740, als er zur Besichtigung der Kirche in Dorfen war, wurde aber erst später mit einigen Änderungen von anderen ausgeführt (1748/49). Im 19. Jahrhundert wurde der Altar entfernt. Außer ornamentalen Motiven wiederholt der Entwurf mehrere Gedanken von Osterhofen: die Baldachinüberdachung gewundener Säulen, die eine Mitte umstehen, wobei die Kronenform von den Diagonalaltären in Osterhofen übernommen ist, wo sich auch der Stufenbau und der Thron mit Muschel und Puttenköpfen verziert findet. Die sehr ähnlichen, in beiden Fällen außen auf Konsolen stehenden Gruppen von Spes und Fides haben lediglich die Seiten vertauscht. Das Programm, das in Maria-Dorfen das Gnadenbild in der Mitte umschließt, ist verschieden, und auch der Altarbau weicht in entscheidenden Zügen von Osterhofen ab. Es fehlt der rückwärtige Abschluß des Bildes; Altartisch und Säulen stehen nicht mehr isoliert in ciboriumartiger Anordnung, sondern über einem gemeinsamen Fundament erhebt sich der formenreiche Aufbau. In die zurückspringende Mitte des Sockels ist die Mensa eingeschoben, und das Tabernakel wird mit dessen zweitem Geschoß, das durch Reliefs und reichere Gliederung ausgezeichnet ist, verbunden. Der

Altar in Dorfen ist als selbständiges Gebilde innerhalb des Chorschlusses gedacht. Ein vergoldeter Strahlenkranz sollte ihn hinterfangen, und in dieser Folie wäre seinem Wirkungsbereich eine zwar fluktuierende, doch spürbare Grenze gesetzt. Die Fresken im Gewölbe hatte Egid selbst übernommen, und es ist denkbar, daß die Bekrönung des Altares allmählich in die Malerei überging, doch der Eindruck des Ganzen würde sich dadurch nicht wesentlich ändern.

59 Das letzte eigenhändige Werk Egids auf bayerischem Boden ist der Hochaltar der ehemaligen Schloßkirche von *Sandizell*, den er zwischen dem 11. Juni und 8. November 1747 in der Kirche ausführte. Für die 1751–53 entstandenen großen Seitenaltäre hinterließ er Entwürfe. In dem weiß getünchten Raum steht in sich geschlossen der mächtige Hochaltar, und nur zarte Blumenguirlanden hängen noch als restliche Bindung zwischen den Chorfenstern und seinen Säulengebälken. Mit dem Unterbau sind die nach vorn tretenden Konsolen verwachsen, die zwei gewundene Säulen tragen. Die Rückwand durchbricht in der Mitte ein ovales Fenster, dessen goldgelbes Licht in dichten Strahlen den Hintergrund bedeckt, sich über dem Gebälk als Auszug des Altares fortsetzt und einzelne Bündel bis ins Gewölbe aussendet. Der Strahlenkreis, der auf dem Entwurf für Maria-Dorfen mehr als dekorative Zugabe wirkte, ist zu einem sehr großartigen, die Komposition tragenden Element geworden. Die Stufen, auf denen die Kathedra Petri steht, sind mit einem Teppich belegt. Hier thront im päpstlichen Ornat der Heilige Petrus, der Patron der Kirche, in dessen Person zugleich der Stellvertreter Christi verherrlicht wird. Der Strahlennimbus um sein Haupt geht in eine baldachinartige Bildung über, und aus der Bekrönung des Altares senkt sich der Heilige Geist auf ihn nieder. Diese sehr bedeutungsvolle Beziehung, ungebräuchlich für eine Apostelgestalt, es sei denn in Verbindung mit dem Pfingstfest, ist nur aus einem umfassenderen dogmatischen Zusammenhang zu erklären. Die Erinnerung an Rom und Bernini lebt auf, an das Grabmal Urbans VIII. in St. Peter. Die Geste des großen Barockpapstes beherrscht den Kirchenraum im fernen Norden.

In der späteren Zeit gegen Ende der dreißiger Jahre taucht noch ein weiterer Altartyp bei Egid auf, der im Einzelnen keine neuen Motive verwendet. Seine Anlage, die sich aus früheren entwickelt, kennzeichnet der dreiteilige, vor die konkave Wand des Chorschlusses gelegte Aufbau. 1736 fertigte Egid einen Plan für einen neuen Hochaltar und die Chorumgestaltung der Heiligen Grabkirche in Deggendorf, der nicht ausgeführt wurde. Der Unterbau ist geschlossen, wie in Maria-Dorfen; er legt sich aber den drei Polygonseiten des Chorschlusses an, so daß die seitlichen Fenster zwischen den Säulen stehen. Das Altarbild in der Mitte und seitliche Figurengruppen vor den Chorfenstern führen zum Hochaltar von Osterhofen zurück, dessen vorderes Säulenpaar nun ganz an die Wand tritt, so daß sich der Aufbau flächig ausbreitet. Das gleiche System zeigt der Hochaltar der St. Anna-Kirche am Lehel (1739; nur teilweise erhalten), wo an Stelle der seitlichen Fenster hell gehaltene Wandflächen den Hintergrund für die Figuren abgeben, die, wie auch die Säulen, nicht auf einem gemeinsamen Sockel, sondern auf hochsitzenden Konsolen stehen. Schon in den Mittelkapellen von Osterhofen sind prinzipielle Züge dieses Schemas enthalten, wie die Dreiteilung des Aufbaues, der über hoch angebrachten Konsolen beginnt, und der Grundriß, der der Wandkrümmung folgt. Hier fallen Wanddekoration und Altarbau zusammen, die sich bei den späteren Beispielen wieder trennen. 1738 haben die Brüder Asam die romanische, halbrund geschlossene Südapsis des Frei-

56 singer Domes zu einem Kuppelraum mit Laterne umgestaltet. In dieser kleinen Kapelle, wo es sich wie in Osterhofen um sehr geringe Maßstäbe handelt, wird der Wandel der Auffassung besonders deutlich. Glatte Wandpilaster auf Sockeln tragen ein verkröpftes Gesims, über dem die Kuppelschale bis zu der weiten, mit Lambrequins geschmückten Laternenöffnung ansteigt. Der Altar, zwischen zwei Pilastern eingestellt, lehnt sich an die Verhältnisse der Wandgliederung an, ist im übrigen aber von ihr unabhängig. In den Einzelheiten hat sich der Aufbau merklich beruhigt. Architektonische Formen bilden den zweigeschossigen Unterbau, und vier gerade Säulen, deren äußeres Paar auf gebauchten

Sockeln steht, rahmen die drei flachen Nischen der Rückwand. Die Kapelle ist dem Heiligen Johannes von Nepomuk geweiht, und die Malerei im Gewölbe schildert Szenen aus seiner Lebensgeschichte. Die Mittelnische des Altares ist dem Titelheiligen vorbehalten, zu dem die beiden Johannes-Gestalten der Bibel treten, der Täufer und der Evangelist. Die Figuren stehen auf ausgearbeiteten Postamenten und an die Stelle agierender Personen tritt jetzt die Vorstellung der Statue. Nicht im Gebet erscheint der Heilige Johannes von Nepomuk wie in Osterhofen, wo sich die Darstellung mit der Marienfigur auf seine legendäre Wallfahrt zu dem Gnadenbild von Bunzlau bezieht, sondern er ist mehr im Sinne des verklärten Märtyrers einer Apotheose aufgefaßt. Seine Blicke richten sich auf sein Attribut, das Kruzifix, mit dem ihm ein großer Engel den Sieg über den Tod verheißt. Der Engel über dem baldachinartigen Abschluß auf der anderen Seite schwingt ein Rauchfaß, und als Glorie über dem Heiligen leuchtet der Lichtkreis des Fensters in einem Kranz goldener Strahlen. Die ziemlich derbe, anatomisch ungenaue Figur des Täufers dürfte kaum eigenhändig sein, während der jugendliche Evangelist, 57 den sein Symbol, der Adler begleitet, eine besonders ausdrucksvolle Gestalt ist.

Die Vorbereitungen für den neuen Hochaltar von St. Peter in München beginnen 1724/25. Verschiedene Künstler reichten Entwürfe ein, darunter auch Cosmas Damian Asam, dessen Riß 1725 dem Kurfürsten vorgelegt wurde. 1729 lieferte er noch das Modell dazu, das der Dekan von St. Peter, Dr. Anton Cajetan von Unertl verlangt hatte. Dieser Plan war durch eine Umgestaltung des Chores erweitert und ging über die ursprünglichen Absichten und auch die finanziellen Mittel des Auftraggebers hinaus. Es folgten noch Besprechungen mit den Asams, und von dem Hofbaumeister Effner wurden Gutachten zu den vorliegenden Projekten angefordert. Dem Asam'schen Werk wirft Effner vor, daß es „... einer copia von St. Peters-Kürch zu Rom gleichsechen thue ...". Schließlich wurde der Entwurf des Hofmalers Nikolaus Stuber gewählt, und im Frühjahr 1730 wurden die Kontrakte für die Ausführung abgeschlossen. Der Altarbau war 1731 bis zu den Kapitellen gediehen, ohne daß die figürliche Plastik vergeben war. Da wendete sich Unertl an die Asams und erhielt von Egid die Zusage „... die 4 Heyl. Kirchenlehrer, sambt dem Stuell S. Petri, von Bilthauer arbeit zuuerferttigen ...". Der vom 28. Februar 1732 datierte Vertrag ist erhalten. Es ist eine Ausnahme, daß Egid in dieser Weise seinen Beruf als Bildhauer ausübte, daß er allein die Figuren eines Altares übernahm und in Holz arbeitete; und hier scheint er sich auch einmal an seinen alten Lehrmeister in München, Andreas Faistenberger, erinnert zu haben. Auf dem Unterbau des Altares stehen die Statuen hoch über dem Kirchenboden, symmetrisch gestaffelt auf Stufen, die der Thron Petri in der Mitte beträchtlich überragt. Die Figur des Petrus von Erasmus Grasser ist eine Holzplastik aus der Zeit der Spätgotik, in deren Endphase sich Bayern einer barocken Formensprache zuwendete. Die Tradition der heimatlichen Schnitzkunst lebt, wohl nicht ganz unbewußt, in den Figuren Egids fort, deren Stil sich dem Material anpaßt und das gotische Bildwerk in ihrer Mitte nicht als Fremdkörper empfinden läßt. Das Vorbild von Berninis „Cathedra Petri" mit den Kirchenvätern ist für das Thema und dessen Gestaltung maßgebend. Der Charakter der Darstellung, in deren Mittelpunkt in Rom als Symbol der Herrschaft der leere Thron steht, hat sich im Sinne einer sacra conversazione verschoben. Die pathetische Aktion der römischen Kirchenlehrer, die die Kathedra tragen, hat sich in die ruhige Haltung der Gesprächspartner verwandelt. Das Motiv der Mitren, die die vorderen Heiligen tragen, hat sich erhalten. Die Fassung der Figuren, die auch die Gesichtszüge bestimmt, ist nicht ursprünglich.

Zu den wichtigen Werken Cosmas Damian Asams aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens gehören die Fresken in der Benediktinerstiftskirche in *Wahlstatt*, Schlesien. Nach dem Chronistikon, das in den Titel des Hauptbildes gesetzt ist: aVe CrVX DoMInI tV spes VnICa, wurden sie 1733 ausgeführt, und der im Archiv von Břevnow erhaltene Vertrag gibt die Zeit genau an, zwischen Mitte Juli und Anfang Oktober, eine sehr kurze Frist für die großen Malflächen. Kilian Ignatz Dientzenhofer hatte 1727 den Bau der neuen Stiftskirche begonnen, und der Bildhauer Karl Josef Hiernle kam auch aus Prag,

dem Schlesien benachbarten Zentrum barocker Kunst. Die Weihe der Kirche hatte bereits am 7. Oktober 1731 stattgefunden; zwei Jahre wartete der Abt von Břevnow, dem Wahlstatt unterstand, auf Asam, den seine zahlreichen Verpflichtungen in anderen Gegenden des Reiches festhielten. Die Erinnerung an den langen Weg bis nach Schlesien lebt in den Worten der Signatur fort: „Cosmas Damian Asam von Pairisch Minchen".

Die Kirche zeigt im Grundriß ein gestrecktes Sechseck, an das sich eine Vorhalle und der Chor mit der Apsis anschließen. Eine elliptische Flachkuppel überdeckt den Hauptraum, dessen sechs Wandpfeiler sphärische Wölbungen verbinden. Die Stukkatur ist zurückgedrängt, und auch in den Zwickeln über den Stützen sind noch Felder für die Malerei ausgespart; an den Eckpfeilern werden, wie es für diese Stelle gebräuchlich war, die vier Evangelisten dargestellt, – hier mit Angabe der jeweiligen Kapitel über die Passion Christi, – dazwischen Christus als Weltenrichter und der Gnadenstuhl. Aus dem weitgespannten Gedankenkreis, der die ganze Kirche durchzieht, kann nur das Wichtigste genannt werden. Die Geschichte des Klosters, die Bedeutung und Tätigkeit seines Ordens sind in das Programm aufgenommen, das auf dem Hauptbild die Legende des Heiligen Kreuzes, dessen Heilsbotschaft und Wirken verlangte. Die Wahl dieses Stoffes legte die Entstehung der mittelalterlichen Propstei Wahlstatt nahe. 1241 in der entscheidenden Schlacht gegen die Mongolen fiel hier Herzog Heinrich, der Sohn der Heiligen Hedwig, der Stifterin und Patronin der Kirche. Diesem geschichtlichen Ereignis, mit dem zugleich der Sieg des Kreuzes über die Heiden gefeiert wird, verdankt Wahlstatt seine Gründung. Das verzweigte Thema des Hauptbildes breitet sich als geschlossene Komposition unter einem einheitlichen Blickwinkel aus, für den der Standpunkt unter der Orgelempore angenommen ist. Die starken Einbuchtungen der Umfassung werden durch Stücke eines gemalten Goldrahmens ausgeglichen, der für den szenischen Aufbau des Freskos einen gleichmäßigen Ansatz ergibt und wie in den anderen Werken dieser Jahre als Standfläche behandelt wird. Vorne in der Mitte die Auffindung der drei Kreuze durch die Kaiserin Helena, das Erkennen des Heiligen Kreuzes an seiner wundertätigen Wirkung auf zwei Kranke und seine Aufrichtung. Der Ort der Handlung ist genau bezeichnet, Jerusalem mit der Grabeskirche und dem gotischen, von den Kreuzfahrern errichteten Turm, – Asam wohl durch Abbildungen bekannt. Im Vordergrund in Stuckweiß ein Engel mit dem alttestamentarischen Vorbild des Kreuzes, der Ehernen Schlange und daneben als Teilnehmer der Szene der Abt Othmar Zinke, der Bauherr der Kirche, mit Angehörigen des Konvents. Weiter rückwärts auf der rechten Seite wird eine Venusstatue zerschlagen. Der Untergang der antiken Götter wird damit symbolisiert und auch die legendäre Nachricht angedeutet, daß die Kaiserin Helena den Venustempel auf dem Kalvarienberg abtragen ließ, um nach dem Kreuz zu graben. Gegenüber dem heidnischen Torso steht auf der anderen Seite eine Marienstatue, die als das apokalyptische Weib der Offenbarung Johannis gekennzeichnet ist. Es erscheinen die drei Göttlichen Tugenden und die Personifikation der Kirche, die vier Weltteile sind zu erkennen, und dazwischen treten Kreuzritter, Herrscher und Volk auf. Gestalten aus Legende und Geschichte, allegorische Figuren und bekannte Persönlichkeiten der Zeit bevölkern dieses große Welttheater, über dem Christus der Auferstandene, der Vollbringer des Erlösungswerkes, zu dem verklärenden Licht des Himmels emporsteigt. Zwanglos wie Vergangenheit und Gegenwart ineinanderfließen, drängen sich die Gegenden der Erde auf dem gemeinsamen Schauplatz zusammen, Bäume, Palmen, Pyramiden und christliche Bauwerke, und im Hintergrund ein Schiff unter düsterem Wolkenhimmel. – Die Komposition zieht sich am Rand des Malfeldes entlang, und für die Hauptszene wird das Terrain erhöht. Die illusionistischen, nach dem System Pozzos konstruierten Architekturen, die in den früheren Werken einen einheitlichen Existenzraum vortäuschen, der wunderbare Ereignisse und reales Dasein umschließt, hat ein mannigfaches Landschaftsbild abgelöst. Die Decke hat ihre Bedeutung und ihre Aufgabe als tektonisches Glied, auch im Sinne des Illusionismus, verloren, und der Bau öffnet sich unmittelbar über dem Beschauer in die natürliche Atmosphäre.

62

Der Ruhm der Asams hatte sich weit verbreitet. Neben den künstlerischen Fähigkeiten und der handwerklichen Geschicklichkeit wurde ihr Wesen und Charakter geschätzt. Sie hatten eine unerschöpfliche Erfindungsgabe und eine lebendige, wandlungsfähige Ausdruckskraft bewiesen, und zudem galten sie als verlässige und gediegene Arbeiter. Das allgemeine Urteil über das Künstlerpaar gibt ein Schreiben des Fürstbischofs Damian Hugo von Schönborn an die Markgräfin von Baden wieder: „... ich habe von diesen ehrlichen männern viel gutes gehöret, auch das sie rechdtschaffene, comportabile und raisonabele fleissige Künstler und menner seindt, mithin auch gern die sachen beschleinigen undt befoderen tuen“. Im Ganzen gibt es wenige Äußerungen, die Person und Leben der Künstler betreffen. Eine Begegnung mit Cosmas Damian in Ettlingen hat Füssli in seiner „Geschichte der besten Künstler in der Schweiz“ (1770) festgehalten und darin ein Bild von dem Menschen überliefert: „... ein Mann von untadeligen Sitten, höflich und gesellig ... Wir waren Freunde, und ich erinnere mich mit Vergnügen der Stunden, die ich mit ihm zugebracht habe.“

Eine Reihe kleinerer Arbeiten, die die Asams ausführten, haben entwicklungsgeschichtlich wenig Bedeutung und können unberücksichtigt bleiben. Manches Zeugnis ihrer Tätigkeit ist schon im 19. Jahrhundert verschwunden, und die Verluste des letzten Krieges haben den Bestand betrüblich verringert. In einigen Fällen haben Überarbeitungen einer späteren Zeit ihre eigenmächtigen, wenig „stilreinen“ Spuren hinterlassen.

Drei große Deckenmalereien sind in der letzten Schaffenszeit von Cosmas Damian entstanden, aber nur eine davon, das Fresko in Ingolstadt, kann ohne Einschränkung beurteilt und als das glanzvolle Spätwerk des Malers gewürdigt werden. Das Fresko in der Johann von Nepomuk-Kirche in München muß auf Grund seiner Erhaltung weitgehend ausscheiden, und für die Ausmalung der Ursulinenkirche in *Straubing* dürfte die Nachricht zutreffen, daß er sie nicht selbst vollendet habe, auch wenn die ziemlich restaurierte Oberfläche eine unzuverlässige Grundlage für die stilistische Beurteilung ist. Eine gewisse Großzügigkeit des Entwurfes und die Geschicklichkeit der langen Übung ist diesem Werk nicht abzusprechen, doch im Ganzen macht es einen unausgeglichenen Eindruck. Teile der Komposition sind unfreie Wiederholungen von früher und die verschiedenen Gedanken des Aufbaues sind etwas erzwungen zusammengefügt. Im Gewölbe über dem Hauptraum ist die Verherrlichung der Heiligen Ursula und ihres Ordens dargestellt. In der Mitte vorne geleiten Engel die Heilige über Wolken zu der Hlg. Dreifaltigkeit und Maria; die Bulle der Heiligsprechung wird enfaltet, Gelübde und Regel des Ordens personifiziert. Zum Wohl der Menschen breitet sich das christliche Wirken, unterstützt durch die Tätigkeit des Ursulinerinnen-Ordens, über die Erde aus, die durch die vier Weltteile in der Randzone des Bildes veranschaulicht wird. Die Geleitworte zu diesem Teil sind dem Propheten Malachias entnommen und stehen auf den Kartuschen der vier Pfeiler: ab ortu enim solis – usque ad occasum – magnum meum nomen in gentibus – et offertur oblatio munda. In dem Programm kehren Gedanken aus dem Ingolstädter Fresko wieder, das sich der Pater Franz Xaver Gumpp S. J., der es zusammenstellte, auch zum Vorbild nahm. Qualitätvoller als das Hauptfresko sind die Darstellungen über der Orgel, „Ankunft und Martyrium der Heiligen Ursula und ihrer Gefährtinnen“, die wohl als eigenhändig anzusprechen sind. Drei figürliche Studien Asams, zwei für das Hauptbild und eine für die Orgelfresken, haben sich in der Graphischen Sammlung in München erhalten.

Der Bürgersaal Maria de Victoria in *Ingolstadt* war für die von den Jesuiten angeregten Studentenkongregationen der Universität, die damals in der Stadt Ingolstadt bestand, als Betsaal errichtet worden. Der Grundstein wurde am 30. April 1732 gelegt und die Weihe am 1. Juli 1736 vollzogen. Oefele (1706–1780) schreibt, daß Asam das Fresko an der Decke in zwei Monaten ausführte. Von jeher hat diese Leistung berechtigte Bewunderung erregt, die nicht zuletzt dem vollendeten technischen Können gilt. Auf der flachen Decke von ungewöhnlichen Ausmaßen (ungefähr 40x15 m) hat Asam bei der ungünstigen, geringen Saalhöhe (etwas mehr als 10 m) das fast Unmögliche voll-

63

bracht und die ganze Längsachse in Höhe, in unendlichen Raum verwandelt. Die gesamte Komposition ist für einen Standpunkt in der Achse des ersten der sechs Fensterpaare berechnet; von hier aus erscheint jede Einzelheit in der richtigen Verkürzung. Es verlohnt der Mühe, sich die Prinzipien dieser Konstruktion klar zu machen, die die äußerste Beherrschung aller illusionistisch-perspektivischen Mittel voraussetzt. Das auf die Ebene projezierte Raumbild (z. B. auf einer genau parallel eingestellten Aufnahme) ergibt eine sehr ausgewogene Flächengliederung von klaren Verhältnissen und veranschaulicht gleichzeitig das Schema des dreidimensionalen Aufbaues. Die Säulenarchitektur hinter Maria, die in der Hauptachse senkrecht steht, endet – auf die Fläche projeziert – genau in der Mitte des Malfeldes; in der oberen Hälfte befindet sich in der Mitte die Figur Gottvaters und im unteren Teil die kaum merkliche Grenze zwischen biblischen Gestalten und Vertretern der diesseitigen Welt. Die obere, dem Eingang zugekehrte Hälfte des Bildfeldes beherrscht die Kreisform der Glorie um Gottvater, und auf dieses Rund streben die Linien der rückwärtigen Randkompositionen zu. Von der Spitze der Pyramide rechts und der entsprechenden Dreieckform gegenüber gleitet der Bewegungszug in die andere Bildhälfte über. In der gleichen Art läßt sich der stufenweise Aufbau des Raumes verfolgen. Beim Altar steigt er über bergiges Terrain bis zum Ende der Säulenarchitektur an, – die Kompositionen über den Längswänden gewinnen die gleiche Höhe, die der wolkige Himmel bezeichnet, zu dem Gottvater aus einer noch weiteren Ferne herniedersteigt, die durch die lichte Kreisöffnung sichtbar wird. Auf der Rückseite über dem Eingang senkt sich der Raum wieder bis zur irdischen Zone, hier – durch den geringeren Flächenabstand bedingt – in einer steileren Verkürzung. Über den künstlerischen Wert dieser Schöpfung ist mit diesen theoretischen Erörterungen zunächst nichts ausgesagt, aber sie sollen hinweisen, auf wie viel Wissen und Erfahrung die aufs Genaueste berechnete ästhetische Wirkung beruht.

Aus den geistlichen Universitätskreisen stammte auch das Programm, in dessen Mittelpunkt ein Thema christlicher Dogmatik steht: Maria als Mittlerin der Göttlichen Gnade, die sich in der Menschwerdung Christi manifestiert und sich über die Welt verbreitet. Ein Lichtstrahl macht diese Beziehungen sichtbar; er geht von Gottvater zu Christus, leitet auf Maria über und von ihr fällt er auf die vier Weltteile. Zwischen Gottvater und Christus schwebt die Taube des Heiligen Geistes und über Maria der Verkündigungsengel. Um Maria erscheinen Symbole der Lauretanischen Litanei, der Elfenbeinerne Turm, der Turm Davids. Dann folgen Gestalten aus dem Alten Testament: Adam, Moses vor dem brennenden Dornbusch; an den Stufen unter Maria steht König David mit der Harfe und gegenüber Abraham, bereit, seinen Sohn zu opfern. Neben der Pyramide arbeiten die gefangenen Juden, die auf den Messias harren. In der linken Ecke der Altarseite der Erdteil Europa. Als Mittelpunkt der christlichen Kultur, von Kunst und Wissenschaft ist er durch eine besonders große Gruppe und markante Persönlichkeiten ausgezeichnet. In die Einzelheiten der Darstellung ist eine Fülle inhaltlicher Beziehungen verflochten, die sich auf die verschiedensten Gebiete und von der Antike bis zur Gegenwart erstreckten. Zu oberst Pegasus und die neun Musen an der Quelle Hippokrene; der Gott Apollo tritt selbst nicht auf, aber seine Leier, mit der Sonne verziert, steht neben dem bayerischen Kurfürsten, vielleicht eine Anspielung auf das Gottesgnadentum des Herrschers, des „roi soleil". Die Figur des Kurfürsten auf Max Emanuel zu beziehen wie bisher üblich, erscheint wenig überzeugend, denn er stirbt bereits 1726 und der Orden, den der danebenstehende Kurprinz trägt (bisher Karl Albert), ist dem Aussehen nach der Stern der St. Georgi-Ritter. Dieser Orden wurde aber erst 1727/29 vom Kurfürsten Karl Albert (späteren Kaiser Karl VII.) wieder eingesetzt; er hatte Maria als Patronin gewählt und war im besonderen auf die Verteidigung des Dogmas von der Unbefleckten Empfängnis verpflichtet. Das Weltenburger Chorfresko behandelt dieses Thema, das in den Gedankenkreis des Hauptbildes von Ingolstadt paßt. Als bayerischer Kurfürst wäre demnach Karl Albert dargestellt und neben ihm sein Bruder, der Kurfürst und Erzbischof von Köln Clemens August, beides Söhne Max Emanuels.

Den Orden trägt der Kurprinz Maximilian III. Josef (geb. 1727), stolz auf seine Würde als Großprior, zu dem er bei der feierlichen Einführung des Ordens 1729 ernannt wurde. Für die Anwesenheit der beiden Malteserritter rechts im Hintergrund ließe sich in einem gleichzeitigen geschichtlichen Ereignis eine Erklärung finden: 1731 verbrüderten sich die Georgiritter durch ihren Großmeister, den Kurfürsten, mit den Malteserrittern, und eine Delegation beider Orden wurde nach Malta geschickt, um gegen die Ungläubigen zu kämpfen. In der Weltmission des Christentums, die der Zyklus im Großen verherrlicht, ist auch dieser Vorgang ein Glied, und die Bedeutung des Jesuitenordens für die Verbreitung des Glaubens leuchtet als Wappen der Gesellschaft über den Erdball, auf den die Personifikation von Europa zeigt. Unter die übrigen Personen dieser Gruppe sind Mitglieder der Universität Ingolstadt aufgenommen. – Auf der anderen Seite des symbolischen Quells: „Asien“, vertreten durch die Königin von Saba und ihr mit Schätzen beladenes Gefolge. Mit dem Geistlichen an der Spitze des Zuges könnte der Heilige Franz Xaverius gemeint sein; seine Darstellung würde sich auf die Missionstätigkeit der Societas Jesu im fernen Osten beziehen und der chinesische Hut, den er trägt, würde auf deren sich den Sitten der Länder anpassende Methode hindeuten. Dieses Kapitel der Ordensgeschichte setzt sich auf dem Bild „Amerika“ fort. Es zeigt die Ankunft von Mitgliedern der Gesellschaft im Süden des Kontinentes, wo sie sich der von Spanien unterdrückten Eingeborenen annahm. Auf der gegenüberliegenden Seite erscheint noch „Afrika“, der pompöse Aufzug einer Negerfürstin und gegen Raubtiere kämpfende Schwarze. Über dem Eingang, bzw. „Ausgang“, der Heilige Michael, der die Teufel stürzt – die Sünden aus dem Gotteshaus vertreibt. Öfter wird an dieser Stelle (z. B. in Osterhofen an der Orgelempore) durch die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel derselbe Gedanke ausgedrückt. In der durch Türen getrennten Vorhalle noch eine Grisaillemalerei, die Allegorie der Weisheit.

64

65

Diesem Kompendium gelehrten Wissens gegenüber behauptet Asam seine künstlerische Gestaltungskraft und verfällt an keiner Stelle in eine blasse, mühsame Erzählung. Die Vorgänge spielen sich fesselnd und anschaulich ab, jede Einzelheit wird sinnvoll und lebendig, und immer neue Einfälle erregen die Aufmerksamkeit und die Freude an den malerischen Einfällen. Die geniale Erfindungsgabe Asams läßt eine gewaltige Szenerie entstehen, die Himmel und Erde umfaßt und die Bereiche vitaler Urkraft mit den Sphären visionärer Schau vereint. Über Jahrhunderte spannt sich der Bogen menschlicher Erinnerung, zu der sich zwanglos die eigene Zeitgeschichte gesellt.

Ingolstadt gehört zu den wenigen gut erhaltenen Fresken Asams. Das reizvolle, vielfältige Farbenspiel der Oberfläche blieb gewahrt, und die prägnante, ungemein lebendige Handschrift Asams, der kräftige und temperamentvolle Pinselstriche hinsetzen konnte und ebenso sicher und bezwingend grazile Beweglichkeit und zarteste Lichtgebilde zu malen verstand, ist nicht durch Reinigungen und Übermalungen verwischt. In den unteren Zonen, wo die Existenz der realen Welt greifbar werden soll, haben die Farben volle Werte, die das Stoffliche betonen und auch die einzelnen Gruppen charakterisieren sollen. Der Prunk Asiens drückt sich in reichlichem Gold-Gelb aus, und die wechselnden bunten Akzente passen zu der exotischen Welt Afrikas. Die Pyramide steht im irdischen Bereich, während die Architektur um Maria der visionären Welt angehört und in lichten ocker, rosa und lila Klängen fast durchsichtig wird. Im Schein des Himmels schimmern zarte Pastelltöne, die im Strahlenglanz um Gottvater wie Verdichtungen des Lichtes selbst erscheinen, das, aus der Ferne kommend, die Wolken aufreißt.

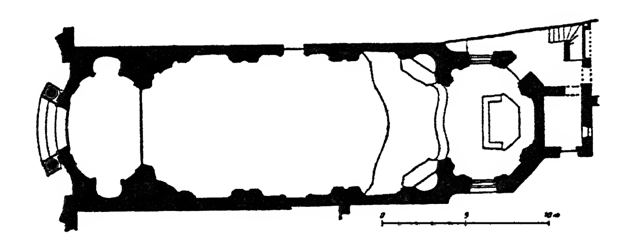
Die Technik des Freskos beschränkte von vornherein die Auswahl der Farben und die lebhafte, abwechslungsreiche Wirkung beruht nur scheinbar auf der Menge der Grundwerte. Asam verstand es meisterlich, die Töne zu brechen und durch die Wechselwirkung zu verändern, das Gesamtbild durch die Größe der Farbflächen und deren rhythmische Verteilung zu akzentuieren.

Mit diesem Werk verknüpft sich schon immer die Frage, ob auch Architektur und Stuck in Ingolstadt von den Asams geschaffen wurden. 1820 wurde die Jesuitenbibliothek

versteigert und dabei gingen vermutlich auch die Bauakten verloren, so daß die Entscheidung der stilkritischen Untersuchung überlassen bleibt. Oefele spricht nur von dem Maler des Freskos, der auch in einem allgemeinen Jahresbericht über die Jesuitenkollegien erwähnt wird. Die architektonischen Formen des Äußeren und dessen linear empfundene Aufteilung, die sich aus Einzelheiten zusammensetzt, paßt nicht zu der großzügig gegliederten Fassade der Ursulinenkirche in Straubing, und mit derjenigen der St. Johann von Nepomuk-Kirche in München ist sie unvereinbar. Die kleinteilige, etwas steife Stukkatur der Außenwände muß auch ausscheiden. Die Dekoration des Innenraumes übernimmt die Motive Egids und lehnt sich auch an seine Kompositionsweise an, aber die einzelnen Formen neigen zu einer Stilisierung und abgezirkelten Bewegung, die sich von den lebendigen, individuellen Gebilden der Hand Egids unterscheidet. Die Architektur des Inneren ist durch den Typ der Kongregationssäle festgelegt: Vorhalle, erhöhter rechteckiger Saal mit flacher Decke und seitlichen Fenstern. Diese Forderungen sind ohne Besonderheiten erfüllt, so daß es fast müßig erscheint, ein stilistisches Urteil zu fällen. Die Anlage des Gesimses, das sich, zugleich Freskorahmen, mit einer leichten Wölbung in das Malfeld hereinschiebt und die Grundfläche des illusionistischen Raumes vortäuscht, wie es besonders deutlich in Břevnow ausgeprägt war, dürfte auf die Wünsche des Malers zurückgehen.

Nach langwierigen Verhandlungen mit der kurfürstlichen Regierung und kirchlichen Stellen, die ihre Einwilligung zu dem Bauvorhaben und der Wahl des Platzes geben mußten, konnte am 16. Mai 1733 der Grundstein zu der St. Johann von Nepomuk-Kirche in *München* gelegt werden. Der Bauherr der Kirche war zugleich der Architekt, Egid Quirin Asam. Es ist wohl der einzige Fall in der Geschichte, daß ein Künstler sich in dieser Weise als Persönlichkeit dokumentierte, als Angehöriger des Bürgerstandes die
*66* Gemeinschaft vertrat und im Weichbild der Stadt auf eigene Kosten eine Kirche erbaute. Er und sein Bruder haben Entwurf und Ausführung des Werkes bestimmt, über dessen künstlerische Entstehung keine Einzelheiten bekannt sind. Die Fresken stammen sicher von Cosmas Damian, Plastik und Stuckdekor von Egid Quirin, und den Gesamtplan haben die Brüder wohl gemeinsam ausgearbeitet. Die stilistische Verbindung mit Weltenburg liegt näher als zu dem wenig späteren Bau Egids in Straubing. Andere Merkmale, wie die umlaufende Galerie und den Doppelaltar – Motive, die aus Wallfahrtskirchen
2 und Schloßkapellen bekannt sind – enthält der schon erwähnte Entwurf für einen Rundbau, der Egid zugeschrieben und um 1730 datiert wird.

In der Sendlinger Straße in München hatte Egid seit 1729 drei kleine Häuser gekauft, und 1733 erwarb er noch von Carl Antoni de Villers, Fähnrich im Maffei'schen Regiment, das große südliche Haus der Reihe um 8000 fl., das er selbst bezog. Das Äußere verzierte er durch eine reiche Stuckdekoration ohne den architektonischen Bestand des alten Baues zu verändern, der schon auf dem Sandtner'schen Stadtmodell von 1572 zu sehen ist. Das nördliche Grundstück stiftete er für ein Priesterhaus, und zwischen beiden errichtete er die Kirche. Im 19. Jahrhundert wurde das Priesterhaus aufgestockt, wodurch das Gleichgewicht der Dreiergruppe gestört ist. Eine Zeichnung der Kirchenfassade von Ignaz Günther (1761) zeigt die gleich hohen Dachansätze auf beiden Seiten. In freier Symmetrie der Straßenflucht eingefügt ergibt sich hier ein Komplex, wie er dem barocken Denken entsprach. Die Zusammenstellung mit der Kirche in der Mitte läßt an Klosteranlagen der Zeit denken, wo die Gebäudeflügel das ideelle und künstlerische Kraftzentrum flankieren. Die mittenbetonte Einheit wäre im städtebaulichen Sinne noch stärker zum Ausdruck gekommen, wenn die kleinen Brunnen, die in Verbindung mit den Felsen der Kirchenfassade geplant waren, ausgeführt worden wären. Thematisch hätten sie sich der Legende des Johann von Nepomuk, dessen Kirche in Prag „St. Johann auf dem Felsen“ heißt und der als Brückenheiliger verehrt wird, eingefügt, aber bedeutungsvoller wären sie als künstlerisches Motiv, das in vielfacher Abwandlung im ganzen Barock wiederkehrt. Ähnlich wie hier vorgesehen, plätschert an der Seite von



*St. Johann von Nepomuk-Kirche, München*

S. Carlo alle Quattro Fontane in Rom einer der vier Brunnen, die die Straßenkreuzung zusammenschließen, und die monumentalen Felsbrunnen Berninis verspannen die Kirche S. Agnese auf der Piazza Navona.

Die Fassade des Wohnhauses von Egid ist nicht mit architektonischen Gliederungen wie das Priesterhaus oder mit ornamentalem Stuck, wie ihn Effner bevorzugte, verziert; die Fenster sind von einfachen Profilen umgeben und über die Mauer spinnt sich eine graziöse figürliche Stukkatur, deren zartes Relief sich in einzelnen Teilen plastisch rundet. Es entwickelt sich ein ganzes Programm, wie es Innenräume oder gemalte Fassaden bieten. Hinter dem munteren Spiel, in dem kindliche Wesen, liebenswerte reizvolle Geschöpfe zahlreich auftreten, verbirgt sich ein tieferer Sinn, der im allegorischen Gewand und in religiösen Sinnbildern so etwas wie ein Stück Selbstbiographie Egids enthält. Über dem Eingang auf den Erkerflächen zu oberst ein IHS Monogramm und das Herz Jesu, ein Stockwerk tiefer die Büste der Maria Immaculata, und im Oval darunter war ursprünglich der Hlg. Josef gemalt. Die frei aufwachsenden Hermen zu Seiten des Portales verkörpern die Dichtkunst und Musik und die kleinen Putten über dem Bogen die drei darstellenden Künste. Dieser Gedankenkreis, der das tätige Leben Egids ausfüllte, setzt sich nach links hin fort. Pallas Athene führt ein strebsames Knäblein, dem sich sein träger, mit der Weintraube befriedigter Genosse nicht anschließen will, zu den Stufen des Lebensquells, wo ein Putto den Zeiger der Sonnenuhr hält, eine Mahnung, die vergängliche Zeit zu nutzen. Wie das Leben sinnvoll zu gestalten ist und dauernden Wert erhält, veranschaulichen die Gruppen darüber, die schönen Künste und die Wissenschaften; dazwischen springt die Quelle Hippokrene auf, die Pegasus aus dem Felsen schlug. Beherrschend über dem Reich des Geistigen erscheint der Gott des Lichtes und der Musen, Apollo, den Ruhm und Reichtum begleiten. Im unteren Geschoß über vorgeblendetem Naturgestein dürfen noch gehörnte, bocksfüßige Faune ihr Spiel treiben, hinter denen eine halbnackte, unschöne Frauengestalt davon stürzt; bei diesen Unholden ist auch Amor mit Pfeil und Köcher eingesperrt. Es ist wohl eine Darstellung der ungeistigen, sinnlichen Welt und ihres leeren, dumpfen Treibens. Für sein Haus hat Egid auch die Türflügel geschnitzt und durch Allegorien aus dem Alten und Neuen Testament den Gedanken der Erbsünde und der Erlösung formuliert. 67

Das für die Kirche bestimmte Grundstück zwischen den Häusern zeigt sehr ungünstige, schwer zu gestaltende Verhältnisse: eine schmale Straßenfront bei großer Tiefe und der beachtlichen Höhe von vier Stockwerken mit einem Dachgeschoß. Dieses schluchtartige Gebilde verwandelten die Asams in einen lebendigen Raumkörper, und dies gelang so meisterhaft, daß wohl niemand sich zunächst darüber im klaren ist, daß im Grundriß eine Breite von nur 8.80 m gegen eine Länge von 28.20 m steht. Schon die Fassade, deren kunstreiches System über den natürlichen Felsblöcken aufsteigt, strahlt plastische Energie aus und gibt die Gliederung und Spannung des Innenraumes nach außen weiter. Eine große Ordnung von leicht konvex gebogenen Wandpilastern und einem lebhaft geschwungenen, oben gerundeten Giebel faßt die dreigeteilte Mittelachse ein, die in zwei Geschossen die Gliederung variiert wiederholt. Die Fassade selbst schwingt in einem 66

Dreierrhythmus: die Kurve der Pilaster führt auf den beiden Seiten zurück und die Mitte wölbt sich nach vorne; diese Bauchung macht auch das Fenster des oberen Geschosses mit. Die Portalsäulen treten vor und sind von einem geschwungenen Vordach überdeckt, worauf die überlebensgroßen Figuren des Titelheiligen und Engel stehen. Der nächste Giebel, reicher profiliert, aber nicht vorspringend, trägt die Allegorien des Glaubens und der Hoffnung und ein großes Herz, das Symbol der Liebe. Die abschließenden, vielfach gegliederten und sehr prächtigen Gesimse bilden noch einmal räumliche Schattenzonen. Der architektonische Aufbau ist klar und logisch entwickelt und das spannungsreiche, alle Einzelheiten bewegende Kräftespiel ist äußerst konzentriert zusammengefaßt. Mit Schleifen befestigte Blumenguirlanden und Schriftbänder in der oberen Zone bereiten als dekoratives Element den intimeren Charakter des Innenraumes vor; (nach einem Bericht über die Restaurierung der Fassade 1910 wurden Reste einer alten Bemalung mit Marmorierungen damals aufgedeckt und ergänzt). Die Porträtmedaillons auf den Pilastern stellen dar den Papst Benedikt XIII., der Johannes von Nepomuk heilig sprach, und den regierenden Fürstbischof von Freising Johann Theodor, einen Bruder des Kurfürsten, der den Heiligen besonders verehrte.

68,69 Im Inneren teilt sich die Kirche im Erdgeschoß in die drei Abschnitte des Grundrisses: eine querovale niedrige Vorhalle, ein sehr gestreckter Hauptraum mit ausgerundeten Ecken und ein Altarraum, in dem ein Achteck über verschiedenem Krümmungsradius enthalten ist. Die Höhe ist, entsprechend der Fassade, in drei Geschosse gegliedert: über dem Erdgeschoß läuft eine Galerie um den ganzen Raum und bezieht die Orgelempore über der Vorhalle in das Gesamtbild mit ein; durch das große Fenster in der Mitte der Fassade fällt volles Licht in das Innere, und dieser Öffnung entsprach auf der gegenüber liegenden Seite ursprünglich eine ähnliche Lichtquelle, die seit dem 19. Jahrhundert vermauert und durch ein Altarbild geschlossen ist. Das dritte Geschoß, das die über der Wandgliederung der Galerie aufwachsende Hohlkehle markiert, ist nicht mehr betretbar, aber seine Existenz wird optisch als Wirklichkeit empfunden. Das einfacher behandelte Rundfenster der Fassade gehört zu diesem zusätzlichen Raumteil, den die Scheinwelt des Freskos füllt. Die Malerei auf der flachen Wölbung, die den ganzen Raum einheitlich deckt, ist noch durch weitere, hinter der Kehlung verborgene Fenster erhellt. Die mehrfache Unterteilung der Höhe durch bewegte Horizontalen, deren goldgefaßte Verzierungen im Licht aufleuchten und zwischen denen die Schattenzonen zu unbestimmten Raumgrößen werden, schalten den schachtähnlichen Charakter des Baues ästhetisch völlig aus. Die Raumwirkung der seitlichen Begrenzung beruht ebenso auf imaginären Größen. Die Gliederung zentralisiert den Hauptraum in beiden Geschossen; soweit die reale Existenz plastischer Körper gesucht wird, ist es nur Andeutung, denn die drei Nischen der Seitenwände mit der breiteren in der Mitte sind nur mauertiefe perspektivische Rahmungen. Der Gedanke des Achtecks spricht mit; im unteren Geschoß stehen zu Seiten der mittleren Querachse Doppelpilaster, die an den Ecken des Raumes auseinander gezogen und mit Engelhermen besetzt sind, und zwischen sich die Beichtstühle bezw.
71 Altäre nehmen. Die Mittelnische im oberen Geschoß wird bis an den Rand der Hohlkehle geführt, deren Gesims zurückschwingt wie von querschiffartigen Kapellen angesogen, die die Malerei vortäuscht. Die rahmenden Formen setzen sich in den illusionistischen Kuppelräumen fort; links ist der Blick in das Seitenschiff des Prager Domes mit dem Grabmal des Heiligen Johann von Nepomuk wiedergegeben und rechts ist die Verehrung der unversehrten Zunge des Heiligen dargestellt. Im unteren Geschoß waren in die heute leeren Flächen Ölbilder eingelassen, die verloren sind. Durch geschickte Kurvenführungen wird überall Bewegung erzeugt, in der nach den natürlichen Gesetzen die Komponente der Raumvorstellung enthalten ist. Doch der Zauber dieses Kunstwerkes, die liebevolle Durchbildung jeder Einzelheit und die stille Feierlichkeit seiner Farbklänge, rote und graue Marmortöne und gedämpfter Gold- und Silberglanz, ist für das gläubige Erleben, für Herz und Augen geschaffen, nicht für verstandesmäßiges Nachrechnen.

Der Übergang zum Altarraum wird in der Art von Osterhofen durch die schräg gestellten Altäre verschliffen, vor denen die Stufen mit der Kommunionbank durchlaufen; die äußeren Wandpilaster sind übereck gestellt, und die Bewegung der Engelhermen leitet von einem Raum in den anderen. Die Verschmelzung der Räume vollzieht sich endgültig im oberen Geschoß, in dem Bau- und Altargliederung ineinander greifen. Die Eckpunkte, wo im Erdgeschoß der Mittelraum mit Vorhalle und Chor zusammentrifft, sind auf der Galerie durch vier Säulen markiert, auf die das Gesims der Wandgliederung vorschwingt, den mittleren Längsraum noch einmal zentral zusammenziehend. Bei der Orgelempore sind es gerade Schäfte, vorne beim Altarraum gewundene Säulen, die durch ein zweites Paar zu einer Viererstellung ergänzt werden. Gedanken des Hochaltares von Osterhofen kehren wieder, und mit ihnen noch einmal eine ferne Erinnerung an Berninis Tabernakel. Die Flügelspitzen großer Engelgestalten auf den Säulen berühren einen Strahlenkranz, in dem die Taube des Heiligen Geistes schwebt. Sie schirmen das Bild des Gnadenstuhles, das im Glorienschein verborgener Fenster erscheint. Dieser großartige Aufbau, der baldachinartig über dem Hochaltar aufwächst, faßt die Geschosse der Kirche zusammen. Der heutige Zustand entspricht sicherlich nicht mehr der von Egid geplanten Anordnung, über die im Einzelnen aber noch mancherlei Zweifel bestehen. Wo ursprünglich der Bau eine wesentliche Lichtquelle besaß, die noch Berichte aus dem 18. Jahrhundert hervorheben, ist heute ein Bild eingefügt, das einen kleinen hellen Raum abtrennt. Nach alten Quellen und neueren Feststellungen darf angenommen werden, daß an Stelle dieses, seit Anfang des 19. Jahrhunderts auf der Galerie befindlichen Bildes die Figur des Heiligen Johannes von Nepomuk vor der Helligkeit eines rückwärtigen Fensters stand, das vermauert wurde. Es wäre wohl die vollkommenste Lösung dieser Altar und Fenster verbindenden Kompositionen gewesen, die zeitlich zwischen Osterhofen und Sandizell liegt. Der Gedanke die Altarwand, nicht nur den Aufzug, zu durchbrechen, um das Licht einzulassen, taucht in den späten Jahren bei Egid auf und ist in dieser Form nur in seinem Werk zu finden. Entgegen der früheren Meinung, der Heilige Johann von Nepomuk habe sich im Gebet einer Mariengestalt zugewendet, wird heute überzeugender eine unmittelbare Beziehung zum Gnadenstuhl vorgeschlagen, – allerdings in der Weise, daß hier noch einmal der Heilige kniend im Gebet, wie an der Fassade, erscheint. Bei den thematisch so geschlossenen Programmen der Barockzeit liegt jedoch die Vermutung nahe, daß das Innere der Kirche für die Darstellung des Titelheiligen eine Steigerung bringen sollte, etwa im Sinne des schon „Heilig-Gesprochenen", des Verklärten, – ähnlich der Fassung des Themas in der Freisinger Apsis. Eine stehende Figur würde vor der hellen Folie des Fensters auch eine wirkungsvollere Ansicht ergeben haben und der Höhe des Bogens angemessener sein als die kniende Gestalt. In München sind, wie in Freising, die Heiligen Johannes der Täufer (zerstört) und Johannes der Evangelist in seitlichen Rundnischen als Begleitfiguren aufgestellt. (Ein verschollenes Altarmodell, das in einem Ausstellungskatalog des Münchner Kunstvereins von 1913 als Entwurf für die Johann Nepomuk-Kirche bezeichnet wird, und dessen Spur sich möglicherweise wieder auffinden läßt, könnte, falls die Zuschreibung stimmt, in dieser für den Gesamtplan nicht unwichtigen Frage vielleicht doch eine Lösung bringen.) Zur Zeit Asams soll auf der Galerie ein „kostbares Altärchen aus Ebenholz, mit Silber beschlagen" gestanden sein, vermutlich eine Arbeit des 16. oder 17. Jahrhunderts. (Es wurde verkauft, und schließlich (1913) ein Werk von Ignaz Günther erworben, das der Krieg zerstörte.) Aus der Situation des Baues läßt sich wohl mit Sicherheit schließen, daß dieser „Altar" nie für gottesdienstliche Handlungen bestimmt war, – wofür im Grunde auch kein Bedürfnis bestand – denn weder war der Raum auf der Empore groß genug, noch hatte er einen geeigneten Zugang. Der Weg über die Galerie ist durch die Sockel der letzten Säulen verstellt und ein Eingang von rückwärts dürfte kaum möglich gewesen sein. Unten auf dem Hochaltar steht der gläserne Sarkophag mit der Gestalt des Heiligen, eine Nachbildung der Reliquie im Prager Dom, und darüber halten Engel einen Stuckbaldachin. An der zentralen Stelle des Kirchenraumes ist der sinnvolle Zusammenhang, den Egid geschaffen hatte, durch

70
68
73
75

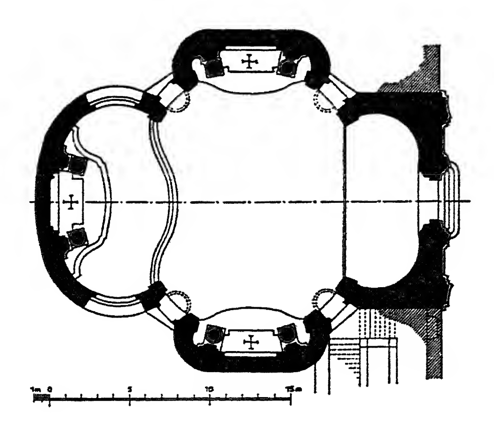
die späteren Eingriffe zerrissen, und heute fehlt auch der Ausklang des Raumes nach oben, in die lichte Weite des Deckenbildes. Starke Verschmutzung und frühere Wiederherstellungsversuche hatten das Fresko ziemlich entstellt; die Erfolge einer Restaurierung vor dem Kriege sind durch dessen Einwirkungen wieder verloren und einzelne Partien der Malerei sind jetzt ganz vernichtet. Das Thema behandelt die Geschichte des Titelheiligen. Johann von Nepomuk erlitt als Beichtvater einer bayerischen Prinzessin, der Königin Johanna von Böhmen, den Märtyrertod, und nach seiner Heiligsprechung im Jahre 1729 wurde er zum Landespatron von Bayern erhoben, worauf Egid in einem seiner Gesuche ausdrücklich hinweist. Das Programm, zu dem auch die versilberten Reliefs der Hohlkehle gehören, enthält ungefähr die gleichen Ereignisse wie in Ettlingen, und es war durch allegorische Darstellungen über Altar und Orgel erweitert (beide zerstört). Noch ist der Turm des Prager Domes zu erkennen, der steil in den Himmel ragt und dessen gotischer Spitzhelm den Ausbau des 19. Jahrhunderts vorausnimmt, erhalten sind auch noch Steinstufen und Brüstungen, die auf der Hohlkehle zu stehen scheinen, ferner Teile der Szenen, die sich auf der „realen" Bühne abspielen.

Der St. Johann von Nepomuk-Kirche hat der Volksmund nicht zu Unrecht den Namen „Asamkirche" schlechthin gegeben. Der künstlerische Stil ihrer Schöpfer hat hier vollendeten Ausdruck gefunden, aber auch die Persönlichkeit des Bauherrn hat den Charakter des Gotteshauses bestimmt. Es war die Hauskapelle Egids, zu der er unmittelbar aus seinen Wohnräumen gelangen konnte, ein kleines Fenster seines Schlafzimmers soll auf den Altar seines Namensheiligen gesehen haben, dessen Patrozinium später geändert wurde, und in die Außenmauer des Chores auf der Hausseite ist ein Betpult eingelassen, mit Blick auf den Hochaltar. Zu dessen Seiten waren Halbfigurenporträts der Brüder in Grisaille gemalt, der Gedanke der Ewigen Anbetung hier als persönliches Anliegen, um ständig, durch das Bildnis vertreten, an geweihter Stätte anwesend zu sein. Die Gruft unter der Kirche hatte Egid zu seiner Grabstätte bestimmt; dieser letzte Wille wurde nicht erfüllt. Die Vorstellungen des Todes, die Schrecken der geängstigten Seele vor der Stunde des Gerichts sind in die lebensvolle Schönheit dieser Kunst eingeschlossen. Aber die Hoffnung auf die Gnade Gottes besiegt die Nöte des Diesseits und gläubig ergreift Egid die Hilfe der christlichen Lehre, die ihn mit den Tröstungen des Altarsakraments versieht. Eindrucksvolle Gruppen bekrönen die Beichtstühle; in der Vorhalle der Hlg. Hieronymus und Petrus, dem die Macht zu binden und zu lösen gegeben ist; im Hauptraum die Auferweckung des verdammten Sünders, dargestellt nach der Szene eines Jesuitendramas mit den mahnenden Worten „Mors peccatorum pessima", und gegenüber die Auferstehung des Gerechten, über der das 25. Kapitel des Matthäus-Evangeliums zitiert wird, das die Gleichnisse des Jüngsten Gerichtes enthält, „Autem in aeternam vi". Die Erfüllung des Wortes in der Eucharistie und die Überwindung des Todes wird im Altarraum zur Gewißheit; Engelhermen und Symbole des Abendmahles mit lateinischen Inschriften umgeben den Altar. Die Verheißung des ewigen Lebens, „mors est malis vita bonis", ist durch das Erlösungswerk Gottes bestätigt, das sich im Symbol des Gnadenstuhls offenbart.

74
73

Am 24. Dezember 1734 war der Rohbau bereits so weit gediehen, daß der Dechant von St. Peter, Anton Cajetan von Unertl, Kirche und Gruft benedizieren konnte. Bei der starken Inanspruchnahme der Brüder durch andere Arbeiten schritt die Vollendung nur langsam vorwärts. Am 9. Mai 1738 schreibt Egid an die Oberin des Ursulinenklosters in Straubing, daß er ihr die weiteren Vorschläge für die Dekoration nach dem Fest des Hlg. Johann von Nepomuk persönlich überreichen werde, denn bis dahin sei er mit der „Ausmachung" des Chores seiner Kirche sehr beschäftigt. Nach dem Tode seines Bruders dürfte sich Egid vor allem mit diesem Werk beschäftigt haben, und am 1. Mai 1746 fand die feierliche Einweihung durch den Fürstbischof von Freising statt. Aber auch damals sollen Teile der Stukkatur noch ungefaßt gewesen sein, und die Ausstattung wurde noch nach dem Tode Egids ergänzt, nicht immer ganz glücklich in seinem Sinn.

1736 wendet sich der Abt des Klosters Frauenzell an die Asams und „andere verständige Baumayster", als er einen Neubau seiner Kirche plante. Im folgenden Jahr wurde



*Ursulinen-Kirche, Straubing*

der Grundstein gelegt, doch der Tod des Abtes und finanzielle Schwierigkeiten verhinderten die Fortführung des Baues, für den ein Plan der Asams, wahrscheinlich Cosmas Damians, vorlag. Erst 1747 wurden die Arbeiten, auch ohne Beteiligung Egids, wieder aufgenommen und wesentlich später vollendet.

Der Auftrag für die Architektur und Ausstattung der kleinen Kirche des Ursulinenklosters in *Straubing* wurde Egid ungefähr gleichzeitig erteilt. Die Grundsteinlegung fand im Sommer 1736 statt. Der Vorschlag Egids, die Fresken seinem Bruder zu übergeben, wurde gern angenommen. Beide Brüder kamen den dringenden Bitten der Oberin mit ihren finanziellen Forderungen entgegen, und Cosmas versprach seine Hälfte der ausbedungenen Summe von 4 000 fl. zu erlassen, wenn seine „größere Dochter Anna Theresia den Clostergeist hat, vnnd das Glückh aufgenommen zu werden erlangete". (Eine jüngere Tochter Maria Anna wurde dort erzogen und trat 1742 bei den Ursulinerinnen als Chorfrau ein.) 1737 wurde noch an den Gewölben gearbeitet und 1738 der Bau und die Fassade vollendet, wie die Jahreszahl über dem Portal meldet. Im gleichen Jahr wurde die Ausmalung begonnen und die Ausstattung durch Egid weitergeführt. Die Weihe wurde 1741 vollzogen. Es ist das letzte gemeinsame Werk der Brüder, und Cosmas Damian hat die Fresken wohl nicht mehr selbst vollendet. Am 10. Mai 1739 ist er in München gestorben. Vielleicht hat Egid selbst nach dem Tode seines Bruders die angefangene Arbeit zu Ende geführt. Die Fähigkeiten Egids auf diesem Gebiet legen den Gedanken nahe, und ein Vergleich mit seinen Fresken in Mannheim würde ihn stilistisch nicht widerlegen.

Der helle, klar gegliederte Zentralraum der Kirche erscheint als ein unerwartetes Schlußglied in der Reihe der Asambauten. Der Grundriß ist kreuzförmig, wobei die Länge nur um ein geringes Stück die Breite übersteigt. Chor und Vorhalle zeigen querovale Formen, die der Hauptraum überschneidet; der Chor ist größer und zeigt eine weitere Kurve; die Vorhalle ist durch die Fassade gerade ummantelt. Auch die Querarme setzen in ovaler Krümmung an, sind aber flach geschlossen. Die Kirche ist zwischen die Klosterbauten eingestellt. Die Querarme sind gerade so tief, um die Seitenaltäre aufzunehmen. Die großen Altarbilder werden von kräftigen gewundenen Säulen gerahmt, deren Sockel auf dem flachen Bogensegment stehen, das den Hauptraum seitlich begrenzt. In den vier Ecken springen breite, leicht konvex geschwungene Wandpfeiler ein, die durch Gurtbogen verbunden sind, zwischen denen das Hauptgewölbe eingespannt ist. In dieser Teilung spricht das Achteck spürbar mit. Die Wandpfeiler sind in besonderer Art gegliedert: ihre Ecken sind mit Flachpilastern besetzt und die Mitte ist dreimal geöffnet. Im Erdgeschoß führen tiefe Türgewände in an-

77

grenzende Räume, darüber liegen kleine Oratorien, die durch die vorgewölbten Balkone mit dem gedrungenen Balustergeländer betont werden, und zu oberst mit Draperien geschmückte Fenster. Die Bekrönung der Wandpfeiler mit einem Volutengiebel und Vasen hatte Egid in Einsiedeln verwandt gestaltet. Bei den kleinen Balkonen mit Oratorien muß noch einmal an Rohr erinnert werden; dort unterbrechen sie ähnlich wie hier die Fläche zwischen tragenden Gliedern. Auch der Aufbau der Seitenaltäre, wo an Stelle des Auszugs ein Fenster des Baues erscheint, ist in dieser Kirche zu finden. Die Ausweitung des Raumes auf der Gegenseite des Chores, der Fassade zu, ist durch die später eingezogene (zumindest stark verbreiterte) untere Empore gestört. Die konkave Führung der oberen Empore zeigt den ursprünglichen Gedanken; hier wurde allerdings eine hohe Orgel aufgestellt, die den vollen Lichteinfall durch das große Fassadenfenster zu sehr einschränkt. Die übrigen Fenster sitzen, für den Besucher sichtbar, über der Gesimslinie in den drei Kreuzarmen, und ihr geschwungener Umriß spricht im Raumbild mit. In der weiten Konche des Chores steht, die Kirche beherrschend, der mächtige Hochaltar, in dem die Schwingung der Wand widerklingt. Von den Seiten stoßen die Volutenpostamente (79) mit den Figuren der Heiligen Karl Borromäus und Ignatius von Loyala gegen die gewundenen, schräg gestellten Säulen vor und antworten als Gegenschwung dem Vorsprung der Wandpfeiler. Diese ineinandergreifende Kurvierung tritt besonders (76) deutlich in der Gesimslinie hervor, die von den Wandpfeilern aus durch das Gebälk des Altars läuft, die Seitenaltäre berührt und den Raum noch einmal einheitlich zusammenfaßt. Im Deckenbild über dem Altar erscheinen die Personifikationen von Glaube, Liebe, Hoffnung und die Herzen von Christus und Maria. Inhaltlich verbindet sich die (80) Darstellung mit dem Hochaltar; als Thema ist der Erlösungsplan Gottes behandelt.

Die anmutige dekorative Stukkatur tritt zurückhaltend auf; ein besonders reizvolles (78) Motiv sind die Engelbüsten an den Kapitellen der Wandpilaster und der Altäre, die zwischen ihren Flügeln Kronen über flammenden Herzen, dem Symbol der Liebe, halten. Die Farbigkeit des Raumes ist leider durch die Restaurierung des 19. Jahrhunderts beeinträchtigt.

Der Eindruck von Bauten Johann Michael Fischers und Johann Baptist Gunetzrhainers ist in dem einheitlichen, plastisch durchgeformten Raumgebilde der Ursulinenkirche in persönlicher Weise verarbeitet. Mit diesem Werk findet Egid den engsten Anschluß an die Stiltendenzen der gleichzeitigen Architektur.

Die Fassade ist der schmalen Straßenflucht wirksam eingefügt. Sie breitet sich flach zwischen den Häuserfronten aus, und in vereinfachter Formulierung wandelt sie das Gliederungssystem der Johann Nepomuk-Fassade ab. Die Rahmung der großen Ordnung bleibt bestehen, hier mit mehrfachen Pilastern und einem ruhig geschweiften Giebel. Es kehren die drei Geschosse wieder, im Giebel nur durch eine Kartusche mit dem IHS Monogramm und der Jahreszahl angedeutet; auch hier ist das einschwingende Gesims der Wandgliederung in der Hauptachse nicht durchgezogen, sondern von dem höheren Mittelbogen des dreigeteilten Fensters unterbrochen. Unter dem Hauptgesims ist die Fassade in zwei Geschosse zu je drei die Mitte betonenden Achsen geteilt. Die große Öffnung der Fassade im Mittelgeschoß ist, wie in München, beibehalten und hier über die ganze Fläche ausgedehnt.

Ein Brief Egids an die Oberin des Ursulinenklosters vom 11. Mai 1737 ist aus *Mannheim* geschrieben. Es ist nicht bekannt, warum er in dieser Stadt weilte, und es ist unwahrscheinlich, daß sein Aufenthalt mit dem Neubau der Jesuitenkirche zusammenhing, der im nächsten Jahr begonnen wurde, es sei denn, daß der Auftrag für die Dekoration der Kirche damals eingeleitet wurde. Noch regierte der Kurfürst Karl Philipp (gest. 1743), der die Arbeit Cosmas Damians im Schloß so hoch schätzte, und der auch die Kosten des Kirchenbaues übernahm. Im März 1749 erscheinen in den Rechnungen die ersten Zahlungen an den „Maler Asam und seine Gehilfen“, ein sicherer Beleg, daß Egid auch die Fresken ausführte, die er zusammen mit den Stukkaturen für 10 000 Gulden übernommen hatte. Dieses letzte Werk Egids ist im Krieg zugrunde gegangen. Wandpilaster,

Friese und Gurtbogen waren mit Feldern aus Stuckmarmor belegt, und von dem einst so reichen Stuckdekor blieben, außer den Kapitellen und Kartuschen an den Bogenscheiteln, nur verschwindende Reste in den Architravleibungen. Der sehr bestimmte Charakter des Baues, die andere Zeitlage und künstlerische Umwelt, vielleicht auch das Alter Egids, mögen zu dieser verhaltenen, feierlich-ruhigen Lösung geführt haben. – Auf dem ovalgeschwungenen, das Langhaus überspannenden Malfeld waren in einer landschaftlichen Szenerie drei Szenen aus dem Leben des Hlg. Franz Xaverius, dessen Tod und Apotheose dargestellt (Taufe von Heiden, Beschwörung eines Brandes, Besänftigung eines Seesturmes). Die temperamentvolle Komposition berücksichtigte die große Höhe des Raumes und setzte auf jede Seite eine übersichtlich gegliederte Schilderung. Die Anlehnung an das Werk seines Bruders ist deutlich; nach Abbildungen zu schließen (allerdings restaurierter Zustand) waren die Einzelheiten äußerst lebhaft und eindringlich durchgebildet und zeugten von einer sehr geschickten Beherrschung der zeichnerischen und malerischen Mittel. Die Wölbung der Vierungskuppel war durch gemalte Architekturrahmen in acht Felder geteilt, deren Bilder Ereignisse aus dem Leben, Tod und Verklärung des Hlg. Ignatius von Loyola wiedergaben.

Egid Quirin hat das Werk unvollendet hinterlassen, – er starb am 29. April 1750 und wurde in Mannheim bestattet, entgegen seiner letzwilligen Verfügung, in der er verlangte, in seinem zu Ehren des Hlg. Johann von Nepomuk erbauten „Kirchels" in der Sendlinger Straße in München beigesetzt zu werden. Schon am 8. November 1745 hatte Egid in München sein Testament abgefaßt, da er schon „mit einem Schlagfluß beruehret worden ... bey sehr ausgearbeitheten Cräften" sich befinde und ein schnelles Lebensende zu befürchten habe. Egid Quirin war unverheiratet geblieben und wollte von der „Bruederschaft deren Ledig. od. Jungen Gesöllen" zu Grab getragen werden. Zum Haupterben hatte er seine Johann Nepomuk-Kirche eingesetzt. Über ein Jahrzehnt hat er seinen älteren Bruder Cosmas Damian überlebt, der am 12. Mai 1739 auf dem Friedhof der Frauenkirche in München beerdigt wurde, an der Seite seiner ersten Frau. So hatte er es in seinem Testament bestimmt, das er, von einer gefährlichen Krankheit heimgesucht, am 6. Mai 1739 in München mit mühsamen, aber energischen Zügen unterschrieb „und zwar zu solcher Zeit da ich solches zuthun guete Fueg, und Macht gehabt, zu machen ...".

*

Zu der Familiengeschichte wären noch folgende Daten nachzutragen. Cosmas Damian hatte am 8. Februar 1717 Maria Anna, die Tochter des Kupferstechers Franz Anton Mörl, geheiratet. Sie starb 1731. 1732 schloß Cosmas Damian eine zweite Ehe mit der Tochter des Handelsmannes Johann Baptist Ettenhofer, Maria Ursula; Trauzeugen waren Franz Anton Mörl und Georg Desmarèes. Wenige Monate nach Cosmas Damian ist sie in die Sterbematrikel eingetragen; sie wurde bei St. Peter bestattet. Cosmas Damian hatte mehrere Kinder und hinterließ bei seinem Tode noch eine sehr junge Tochter Katharina, für deren Erziehung er in seinem Testament vorsorgt. Sein Sohn Franz Erasmus wurde Maler; er brachte es nur zu durchschnittlichen Leistungen und soll ein anspruchsvolles Leben geführt haben. 1740 hat er, kaum mündig, geheiratet und 1795 ist er in Schönthal gestorben.

Durch vier Generationen hat sich die Künstlerbegabung vererbt. Das Leben der bedeutendsten Träger dieser Familientradition fällt in ein künstlerisch überaus tätiges Jahrhundert. Für seine Aufgaben brachten die Brüder Asam eine glückliche Veranlagung mit, die, aus urwüchsig starkem Volksempfinden erwachsen, mit geistiger Regsamkeit das abendländische Kunsterbe und die Ideenwelt der Epoche umfaßte. Sie haben eine Synthese geformt, die in ihrem Werk sichtbar geworden ist und das Gesicht ihrer Zeit mitbestimmte.

## LITERATUR

Aufgeführt sind lediglich die wichtigsten unter dem Stichwort „Asam“ erschienenen Veröffentlichungen und einzelne Aufsätze, soweit deren Ergebnisse in dem vorliegenden Band verwertet wurden. Im Übrigen wird auf die einschlägige Literatur zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts verwiesen, auf die Künstlerlexika, die Inventare der Kunstdenkmäler, das Handbuch Dehio-Gall und auf die Monographien und Kirchenführer der betreffenden Bauten. Die ältere Literatur und weitere Hinweise sowie das Archivmaterial sind in diesen Arbeiten zitiert.


Baumeister, Engelbert, Die Zeichnungen von H. G. Asam. In: Das Münster III, 1950, Heft 5/6, S. 156 ff.

Baumeister, Engelbert, Zeichnungen des Egid Quirin Asam. In: Das Münster IV, 1951, Heft 7/8, S. 208 ff.

Baumeister, Engelbert, Zeichnungen des Cosmas Damian Asam. In: Das Münster VI, 1953, Heft 9/10, S. 245 ff.

Benker, Sigmund, Egid Quirin Asams letztes Altarwerk. In: Das Mühlrad, Blätter zur Geschichte des Inn- und Isargaues. Nr. 3, Jg. 1954, Mühldorf.

Brunner, Herbert, Schaubühne und Ciborium in der Altarbaukunst Egid Quirin Asams zwischen 1730 und 1740. In: Das Münster, 7. Jahr 1954, Heft 7/8, S. 220 (Teildruck der Dissertation München 1951 „Altar- und Raumkunst bei E. Q. Asam“).

Endres, O., Untersuchungen zur Baukunst der Brüder Asam. Dissertation München 1934, 51 S.

Feulner, Adolf, Die Asamkirche in München. München 1932.

Halm, Philipp Maria, Die Künstlerfamilie Asam. München 1896.

Hanfstaengl, Erika, Cosmas Damian Asam. München, Neuer Filser-Verlag 1939.

Hanfstaengl, Erika, Ein Entwurf Asams zu den Fresken in der St. Jakobskirche zu Innsbruck. In: Veröff. d. Mus. Ferdinandeum in Innsbruck 20—25. 1940—1945, 215 ff.

Hartig, Michael, Vertrag des Fürstbischofs Johann Franz mit den Brüdern Asam über die Erneuerung der Freisinger Domkirche. In: Jb. des Vereins für christl. Kunst, 6. Bd. 1926, 12/14, S. 282 ff.

Hoffmann, Richard, Neues von der Asamkirche an der Sendlinger Straße zu München. In: Die christliche Kunst, 22. Band 1925—1926, S. 33 ff.

Hoffmann, Richard, Kloster Weltenburg und seine Asamkirche. München 1931.

Kleynot, B. L. v., Das Selbstbildnis Cosmas Damian Asams in Osterhofen. In: Der Zwiebelturm 2. 1947 (11), 325 ff.

Kleynot, B. L. v., Neuer Fund an Asambriefen. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Ursulinenkirche zu Straubing. In: Das Münster I, 1947/48 (1/2), 47/48.

Kleynot, B. L. v., Ein Kirchenbau im Barock: Die Ursulinenkirche in Straubing. In: Der Zwiebelturm 4. 1949 (10), 232 ff.

Lamb, Carl, Die Asamkirche in München. Berlin 1937 und in: „Merian“, 2. Jg. 4. Heft, S. 14 ff.

Lamb, Carl, Die ursprünglichen Lichtverhältnisse in der Asamkirche in München. In: Die christliche Kunst, 33. Jg. 1937, S. 311 ff.

Mindera, P. Karl, Die Frühzeit des Hans Georg Asam in Benediktbeuren und sein Erstlingswerk. In: Das Münster III, 1950, Heft 5/6, S. 145 ff.

Mitterwieser, A., Herkunft, Aufstieg und Niedergang d. Künstlerfamilie Asam. In: Bayerische Heimat (Unterhaltungsblatt zur „Münchner Zeitung“ v. 18. III. 1935) und Sonderdruck München 1936.

Mois, Jakob, Die Beteiligung der Gebrüder Asam am Hochaltar der St. Peterskirche in München. In: Das Münster, 7. Jg. 1954, Heft 5/6, S. 175 ff.

Münch, Gotthard, Hugo Schnells „Baierischer Barock“ von Schlesien gesehen. In: Archiv für schlesische Kirchengeschichte, Breslau 1937, S. 133 (Programm von Kladrau).

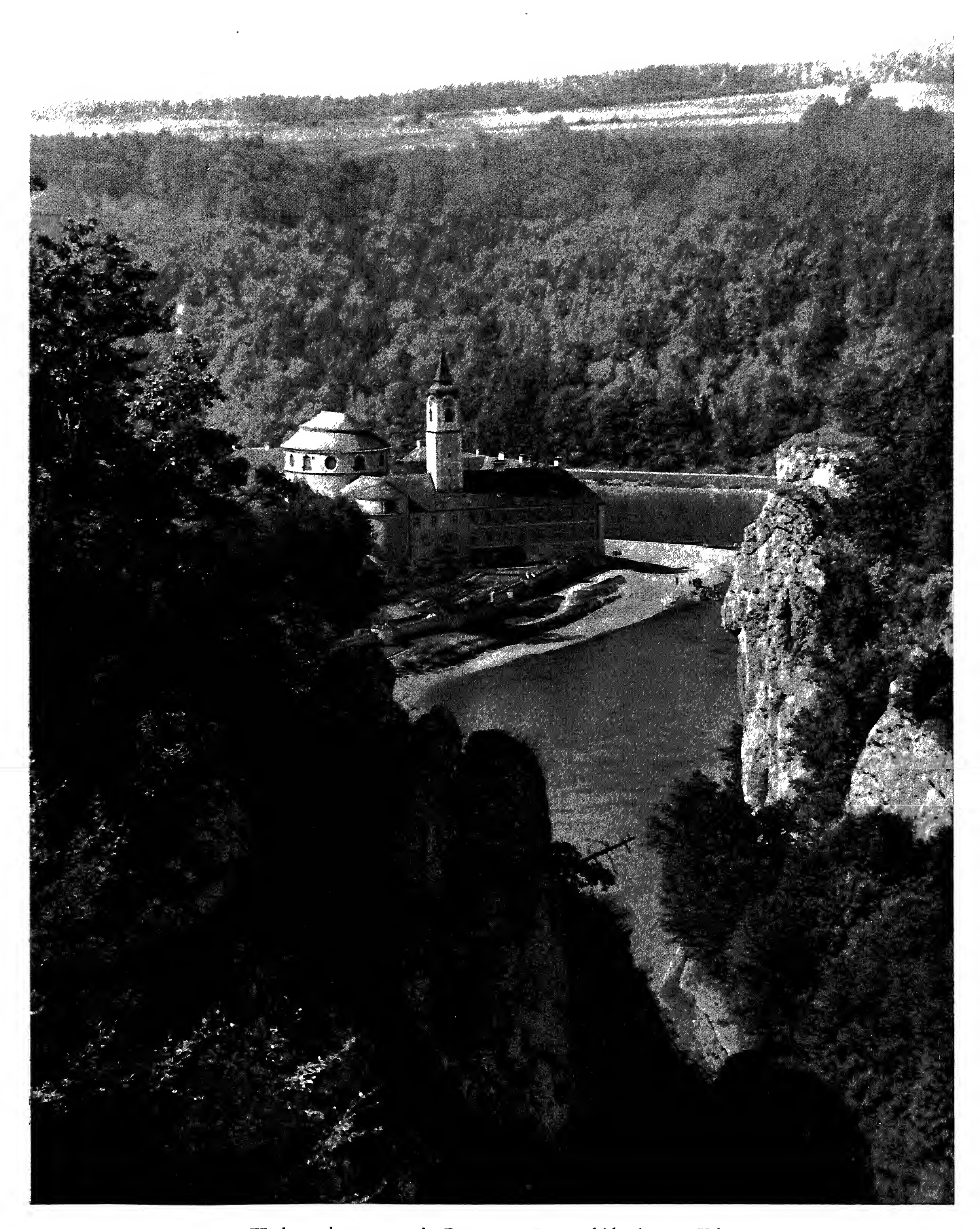
Rauh, Josef, Das Asamschlössl. In: Münchner Neueste Nachrichten 9. XII. 1944 (gez. R.) (sowie persönliche Mitteilungen, für die an dieser Stelle herzlichst gedankt sei).

Schinhammer, Cl., Vom Kunstschaffen der Familie Asam in der Oberpfalz. In: Die Oberpfalz XXV. 1931.

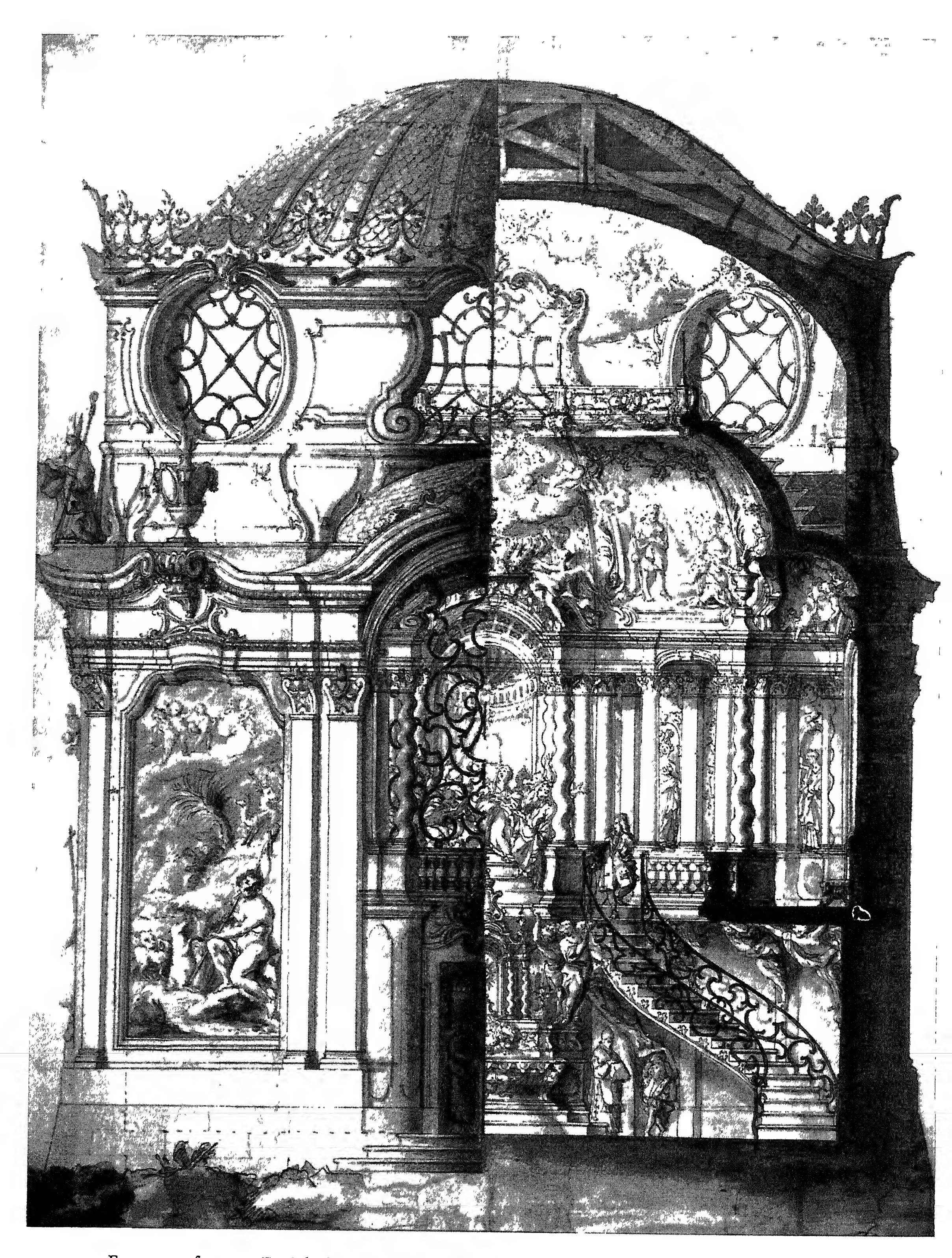
Trautmann, Karl, Mitteilungen aus Tegernseer Akten. In: Monatsschr. des histor. Ver. von Oberbayern 1893, S. 122.
Woeckel, Gerhard, Die Ikonographie des Fassadenschmuckes am Münchner Asamhaus. In: Schönere Heimat, 41. Jg. 1952, Heft 2/3, S. 38.
Wühr, Wilhelm, Hans Georg Asams Freskenzyklus. In: Frisinga, Heimatgesch. Beilage zum Freisinger Tagblatt 1949, Nr. 3 vom 19. XI. 1949.
Straubinger Krippe aus Künstlerhänden. In: Bayerische Ostmark 1937, Nr. 299, Ausgabe Straubing 24. XII. 1937.
Die Brüder Asam. Ausstellung der Staatl. Graphischen Sammlung München 1940. Dazu Besprechungen in: Weltkunst 14, 1940 (44/45), Pantheon 1940 (11) IX.

Bildernachweis: J. Gasser, Einsiedeln 31–33. Staatl. Graph. Sammlung, München 2, 18, 19, 30, 54, 58. M. R. Hamacher, Konstanz 34, 35. Ehem. Staatl. Bildstelle 62. O. Poss, Regensburg 49.
Alle anderen Aufnahmen wurden von Walter Hege, Karlsruhe, eigens für dieses Werk hergestellt. Er verwendete hierbei für die Weitwinkelaufnahmen eine Linhof-Kamera 13 x 18 mit Zeiss-Protar 11 cm und Schneider-Angulon 12 cm, für die Details eine Linhof-Kamera 9 x 12 mit Telomar 35 cm von Voigtländer, ferner eine Spezial-Kamera 13 x 18 mit Zeiss-Triplet 70 cm und als Material Agfa Isopan Portrait Film, für die Farbaufnahmen Agfacolor Negativ Film T.
Alle Grundrisse im Textteil sind etwa im gleichen Maßstab gehalten.
Es lieferten: Das Papier Scheufelen, Oberlenningen. Die Druckstöcke Bohm & Co., Berlin. Den Druck Universitäts-Buchdruckerei Dr. C. Wolf & Sohn, München. Den Einband Großbuchbinderei Monheim GmbH., Monheim.
Erschienen 1955 im Deutschen Kunstverlag GmbH., München Berlin

# DIE BILDER



1. Weltenburg a. d. Donau, Benediktiner-Kloster



2. Entwurf von Egid Quirin Asam für einen unbekannten Zentralbau. München, Staatl. Graph. Sammlung



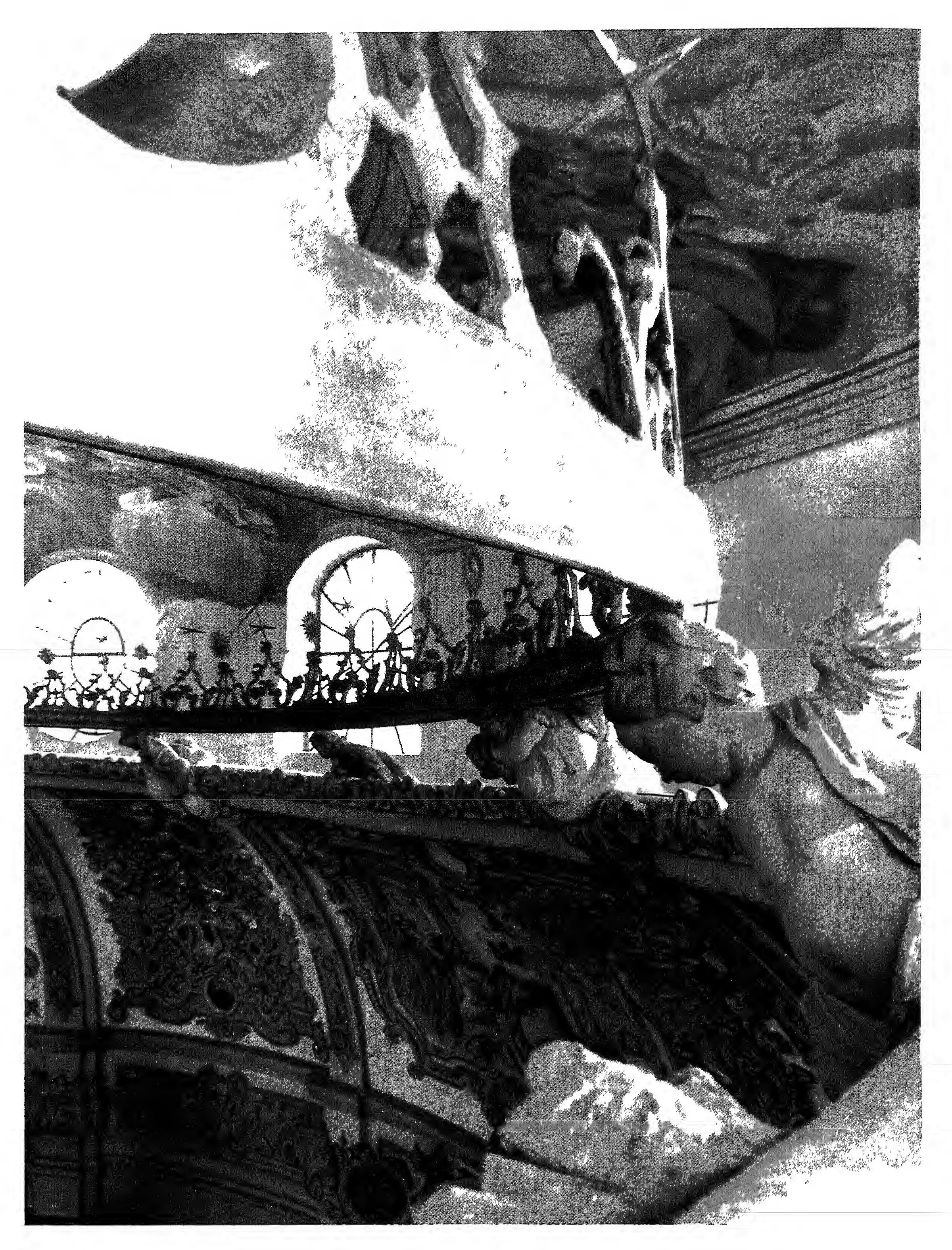
3. Weltenburg, Klosterkirche, Blick zum Hochaltar



4. Weltenburg, Klosterkirche, Hochaltar



5. Weltenburg, Klosterkirche, Hl. Georg vom Hochaltar



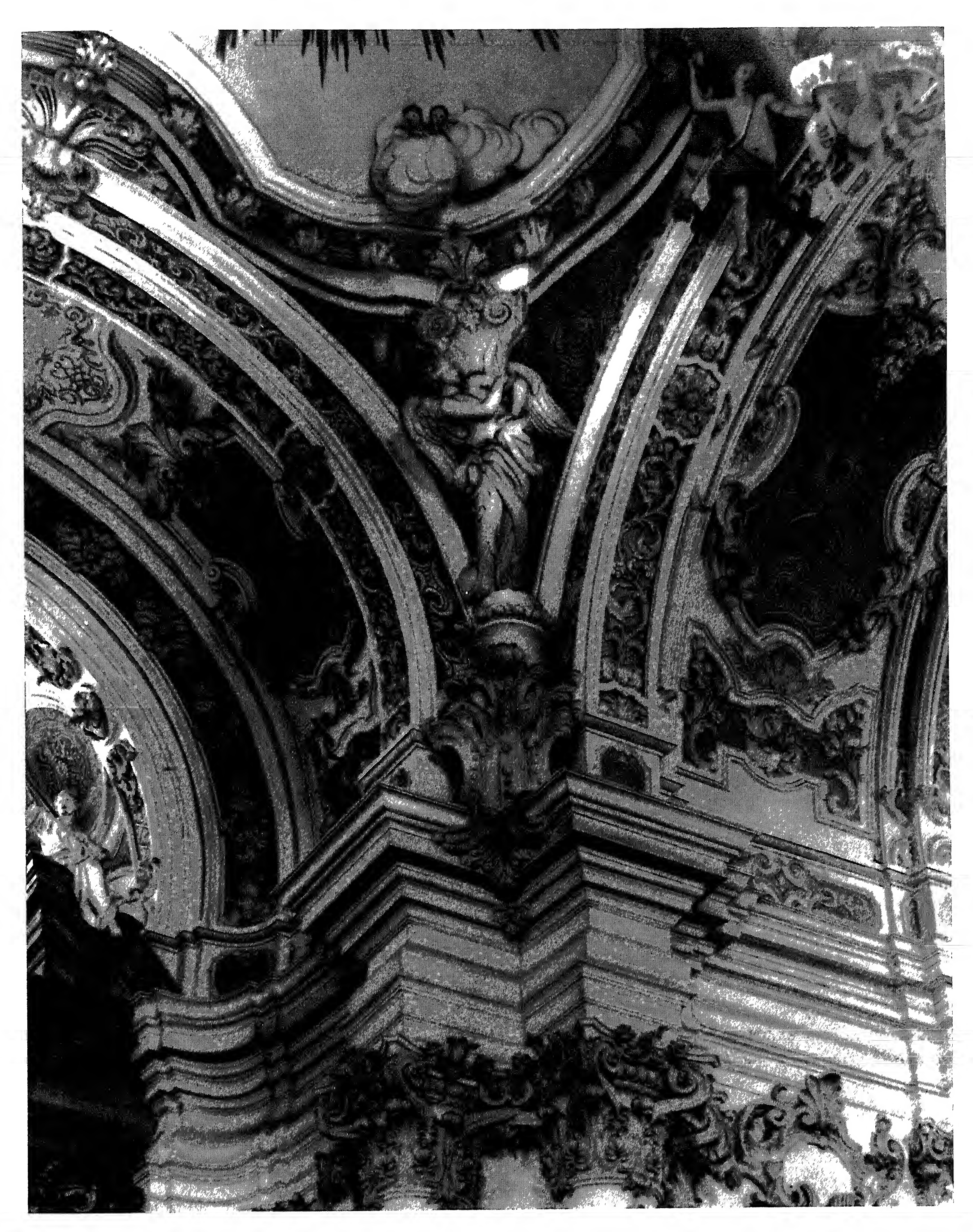
6. Weltenburg, Klosterkirche,
Kuppelumgang mit Kronreif und Hohlkehle



7. Weltenburg, Klosterkirche, Hohlkehle und Kuppelfresko mit den Bildnissen von Cosmas Damian und Egid Quirin Asam



8. Rohr, Kirche des ehem. Augustiner-Chorherrenstiftes,
Blick zum Hochaltar



9. Rohr, Kirche, Stuck in der Vierung



10. Rohr, Kirche, Hochaltargruppe, Himmelfahrt Mariens



11. Rohr, Kirche, Maria und Engel aus der Hochaltargruppe



12. Rohr, Kirche, Apostel Jakobus d. Ä. aus der Hochaltargruppe



13. Rohr, Kirche, zwei Apostel aus der Hochaltargruppe



14. Weingarten, Kirche des Benediktiner-Klosters, Blick zum Hochaltar



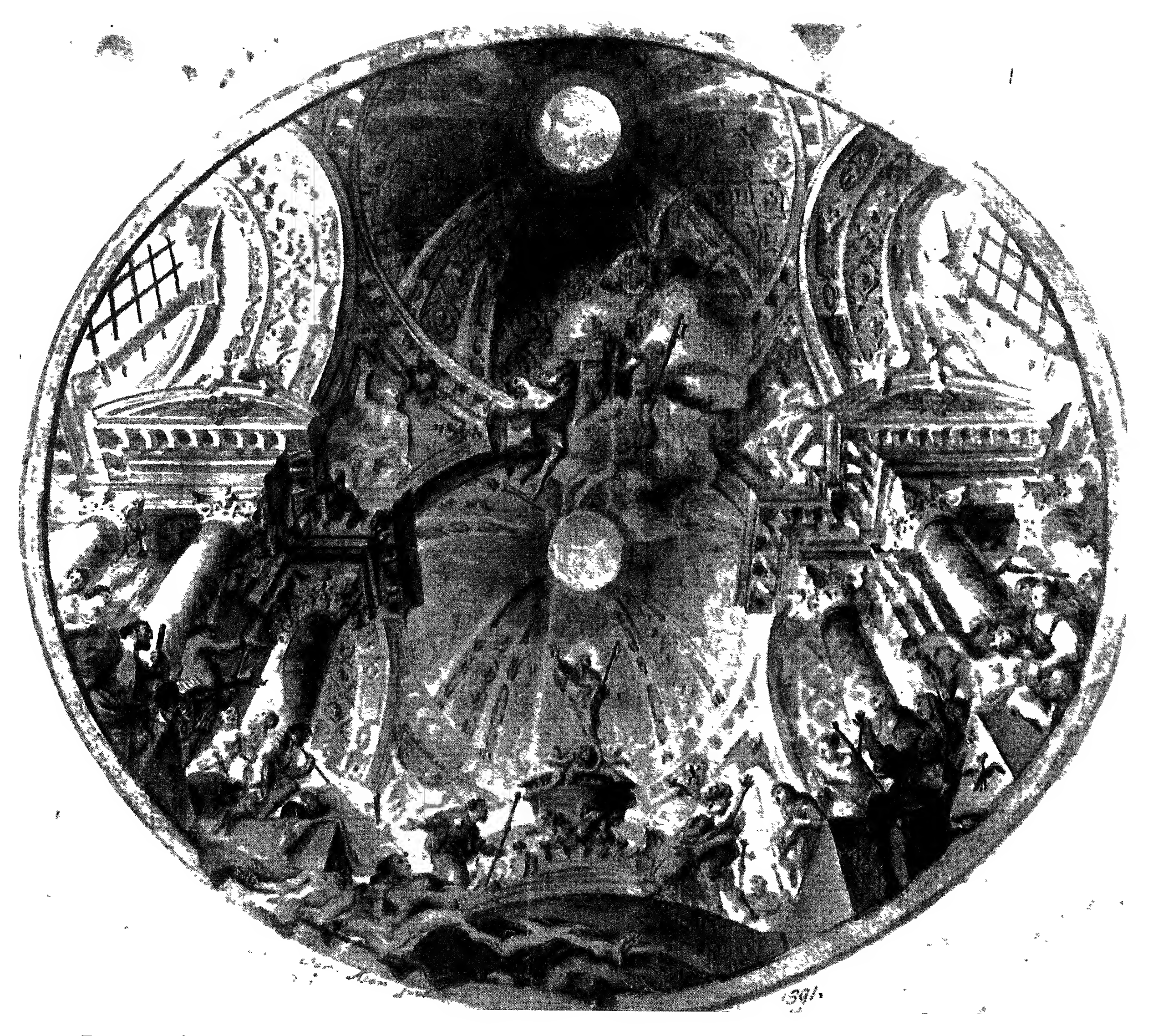
15. Weingarten, Klosterkirche, Apotheose des Hl. Benedikt und seines Ordens, Fresko im Langhaus, Ausschnitt



16. Weingarten, Klosterkirche, Blick in die Vierungskuppel und das Chorgewölbe



17. Weingarten, Klosterkirche, die Triumphierende Kirche, Fresko in der Vierungskuppel, Ausschnitt



18. Entwurf von Cosmas Damian Asam für ein Fresko in St. Jakob zu Innsbruck, Hl. Jakobus als Helfer der leidenden Menschheit. München, Staatl. Graph. Sammlung



19. Entwurf von Cosmas Damian Asam für ein Fresko in der Stiftskirche Kladrau, Böhmen, Anbetung Gottes im Alten und Neuen Testament. München, Staatl. Graph. Sammlung



20. Aldersbach, ehem. Zisterzienser-Klosterkirche, Stuck an einem Pfeiler



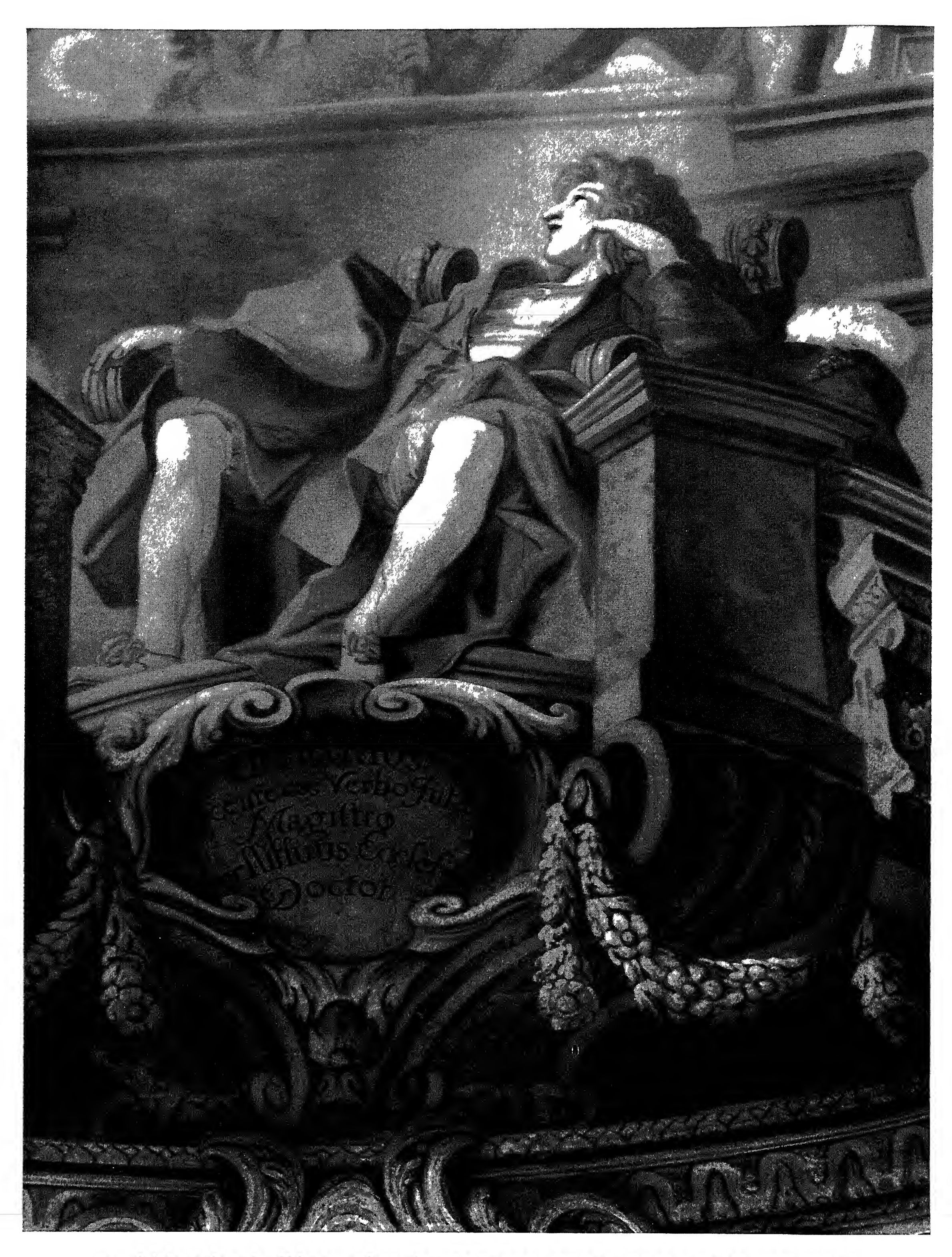
21. Aldersbach, Klosterkirche, Orgelempore



22. Aldersbach, Klosterkirche, Stuck und Fresken im Gewölbe




23. Aldersbach, Klosterkirche, die Geburt Christi, Hauptfresko




24. Aldersbach, Klosterkirche, Hl. Bernhard aus dem Hauptfresko



25. Aldersbach, Klosterkirche, Altarbild, Predigt Johannes des Täufers



26. Freising, Dom, Blick zum Hochaltar



27. Freising, Dom, Stuck im Mittelschiff



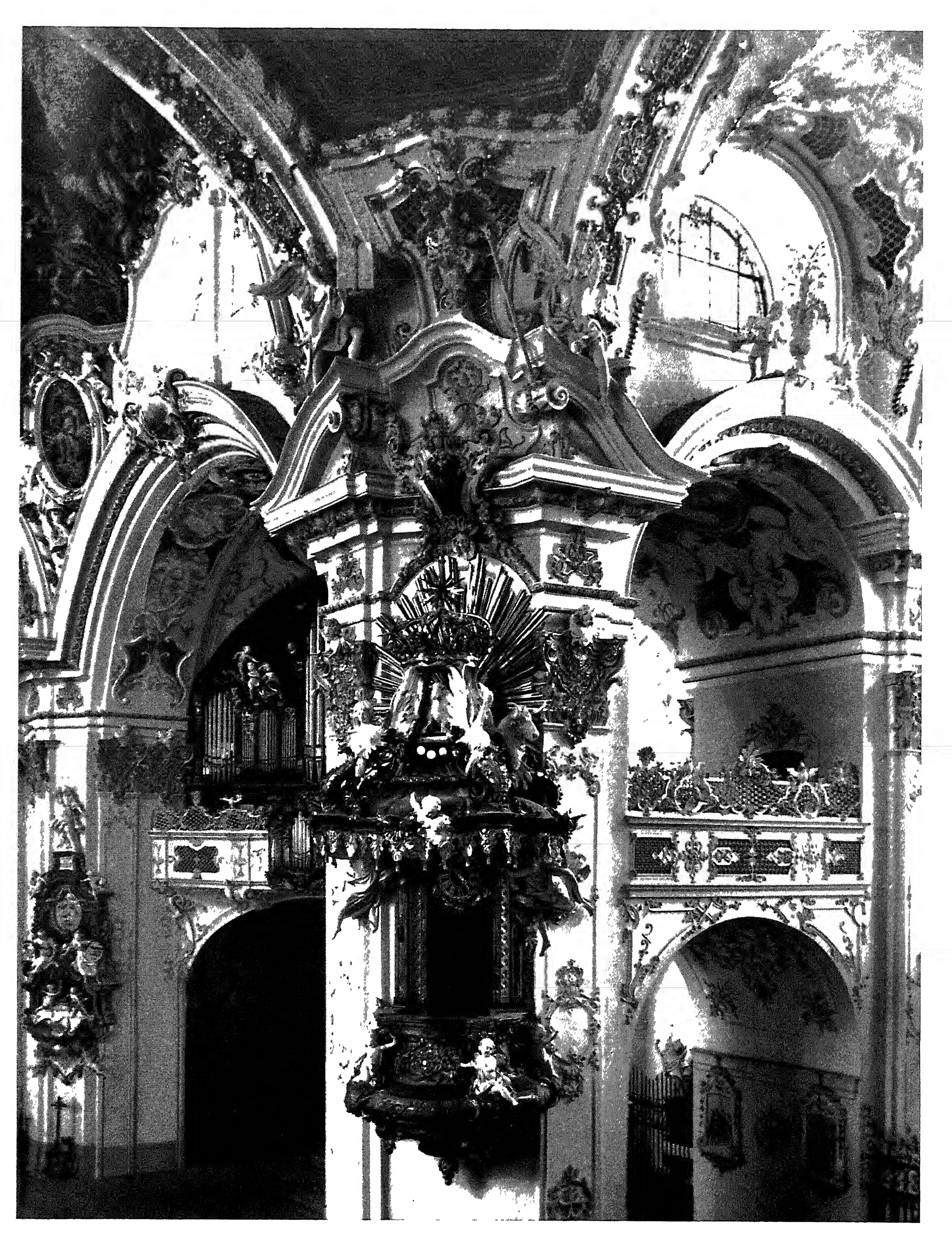
28. Freising, Dom, Stuck und Fresken im Gewölbe des Mittelschiffs



29. Freising, Dom, Maria mit Kind, Fresko im ersten Chorjoch, Ausschnitt



30. Entwurf von Cosmas Damian Asam für eine unbekannte kirchliche Szene.
München, Staatl. Graph. Sammlung



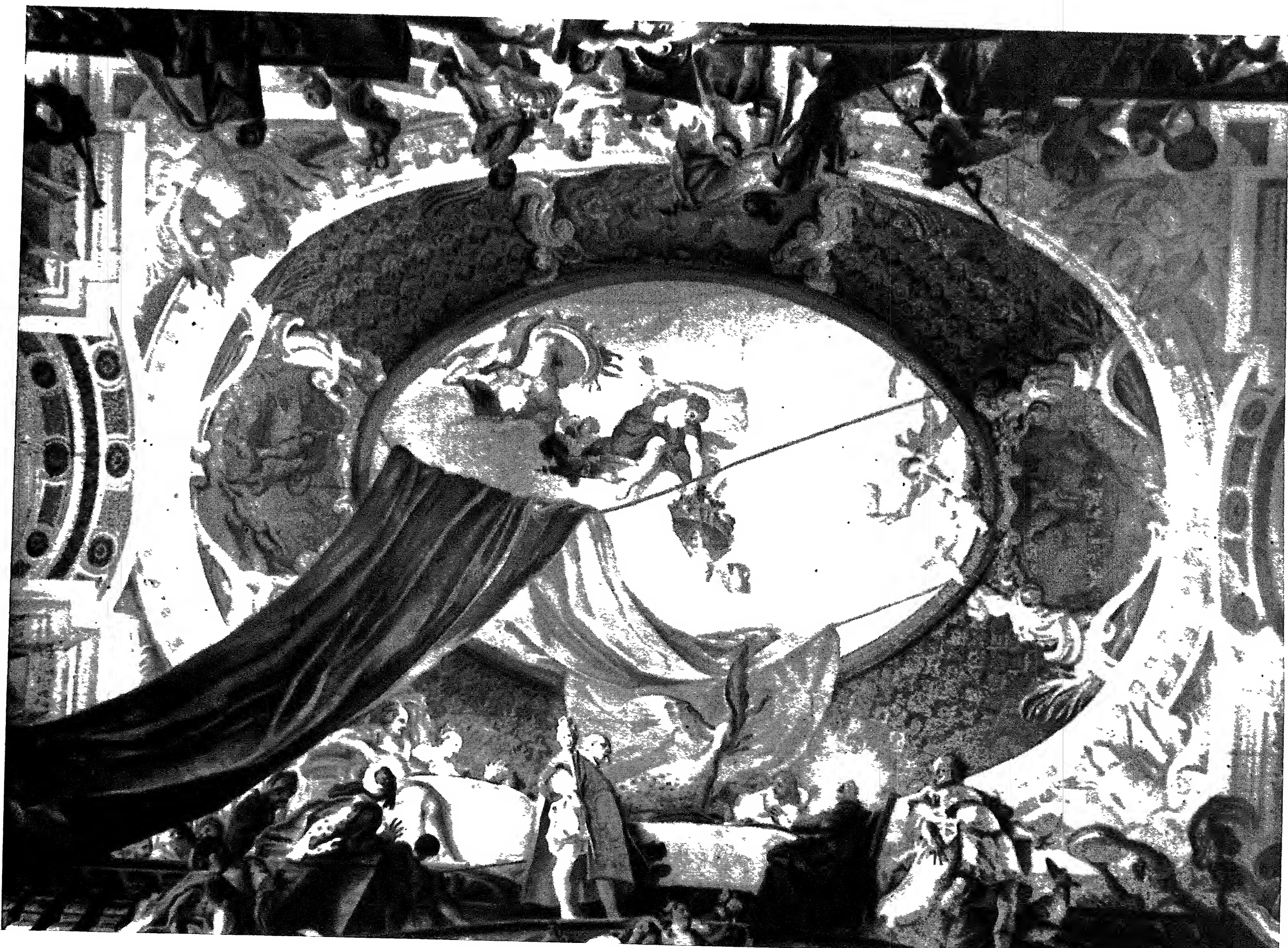
31. Einsiedeln, Schweiz, Wallfahrtskirche, Kanzel und Stuck im Mittelraum



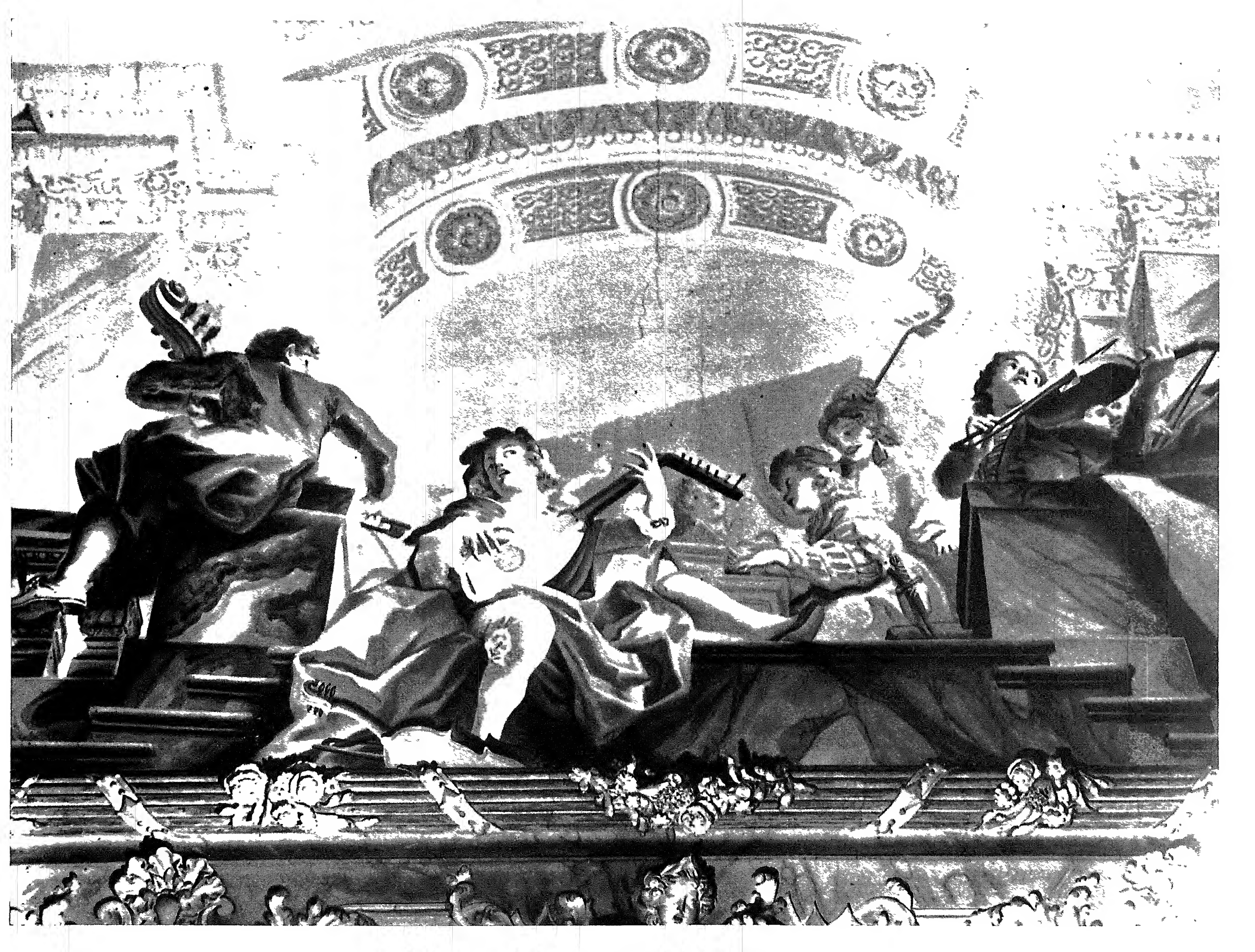
32. Einsiedeln, Wallfahrtskirche, das Abendmahl,
Fresko im Mittelraum, Ausschnitt



33. Einsiedeln, Wallfahrtskirche, Geburt Christi, Fresko im Kuppelraum



34. Břevnow, Böhmen, Stift, Gastmahl des Hl. Günther, Fresko im Festsaal, Mittelteil



35. Břevnow, Stift, Musikanten, Fresko im Festsaal, Ausschnitt



36. Alteglofsheim, Schloß, Fresko im Festsaal, Ausschnitt



37. Alteglofsheim, Schloß, Triumph Apollos, Fresko im Festsaal



[illegible] Osterhofen, Klosterkirche, Blick zum Hochaltar



39. Osterhofen, Klosterkirche, rechter Nebenaltar mit der Hl. Sippe



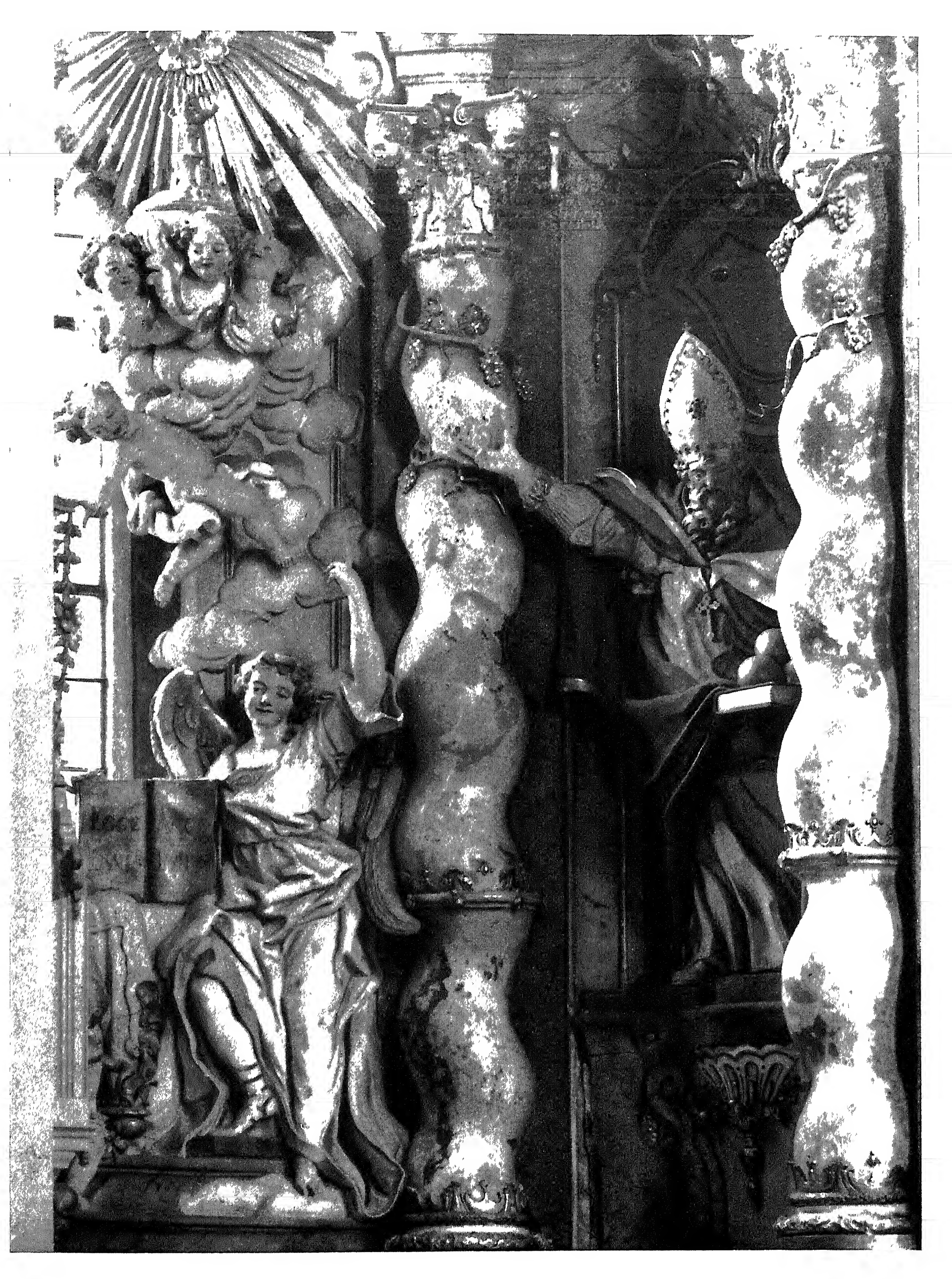
[illegible] Osterhofen, Klosterkirche, Blick zur Orgelempore



41. Osterhofen, Klosterkirche, linke mittlere Seitenempore



[illegible] Osterhofen, Klosterkirche, Bekrönung des linken Nebenaltars



43. Osterhofen, Klosterkirche, Altar des Hl. Norbert und der Hl. Nikolaus



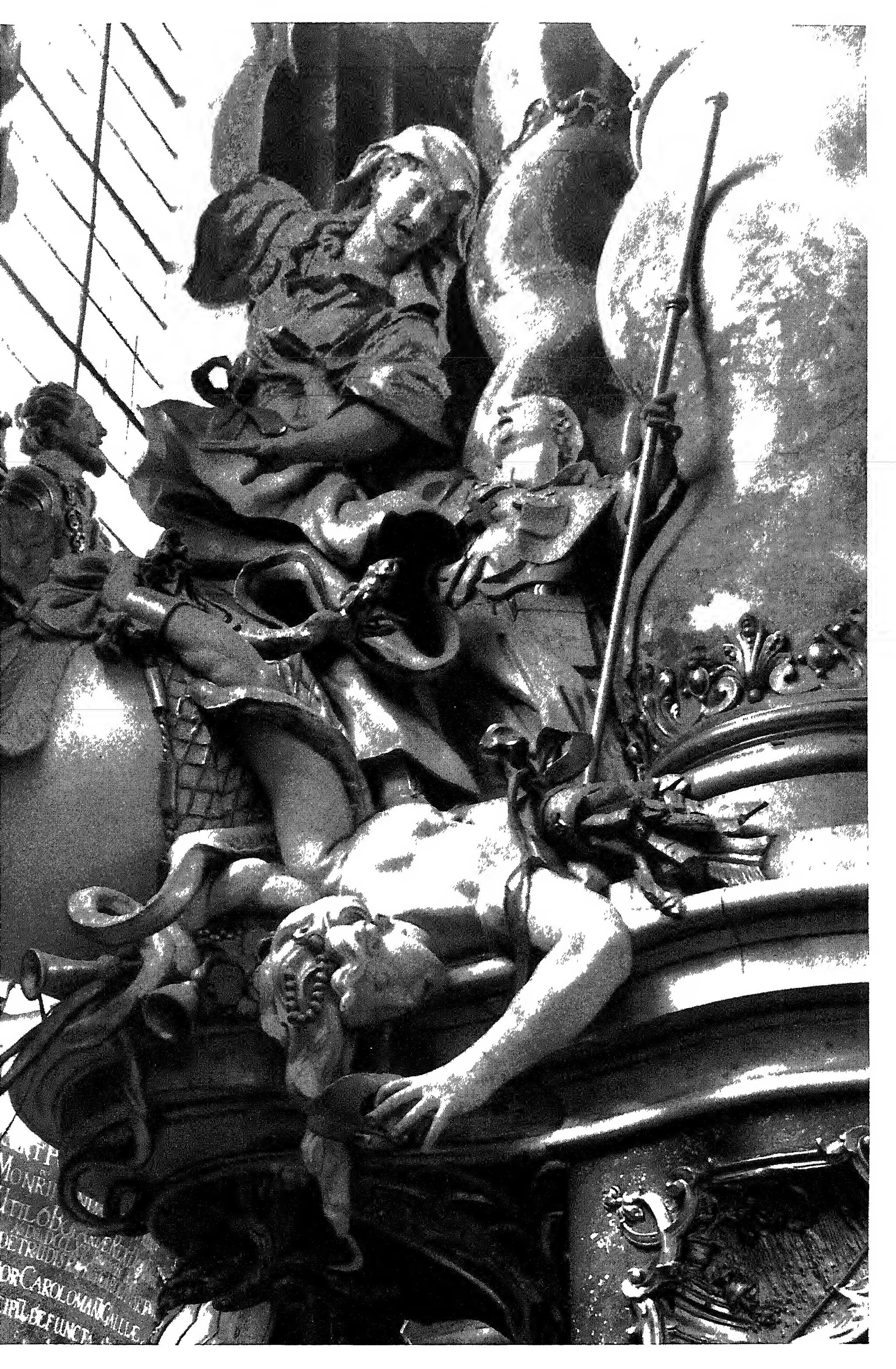
44 Osterhofen, Klosterkirche, Hl. Margarete im Kerker, Relief am Sockel einer Hochaltarsäule




45. Osterhofen, Klosterkirche, Puttengruppe
vom Altar des Hl. Johann von Nepomuk



[illegible] [illegible]terhofen, Klosterkirche, Putto an einem Kapitell des Hochaltars



sterhofen, Klosterkirche, Der Glaube, Gruppe vom Hochaltar



48. Osterhofen, Klosterkirche, Legende des Hl. Norbert, Hauptfresko, Ausschni[illegible]



49. Fürstenfeld, ehem. Zisterzienser-Klosterkirche, der Jesusknabe und Maria als Helfer, Emporen-Fresko



[illegible]. Fürstenfeld, ehem. Klosterkirche,
Blick zum Hochaltar




51. Fürstenfeld, ehem. Klosterkirche,
Legende des Hl. Bernhard, Fresko im Langhaus, Ausschnitt



Pfarrkirche St. Peter, zwei Kirchenväter vom Hochaltar



53. München, Pfarrkirche St. Peter, zwei Kirchenväter vom Hochaltar



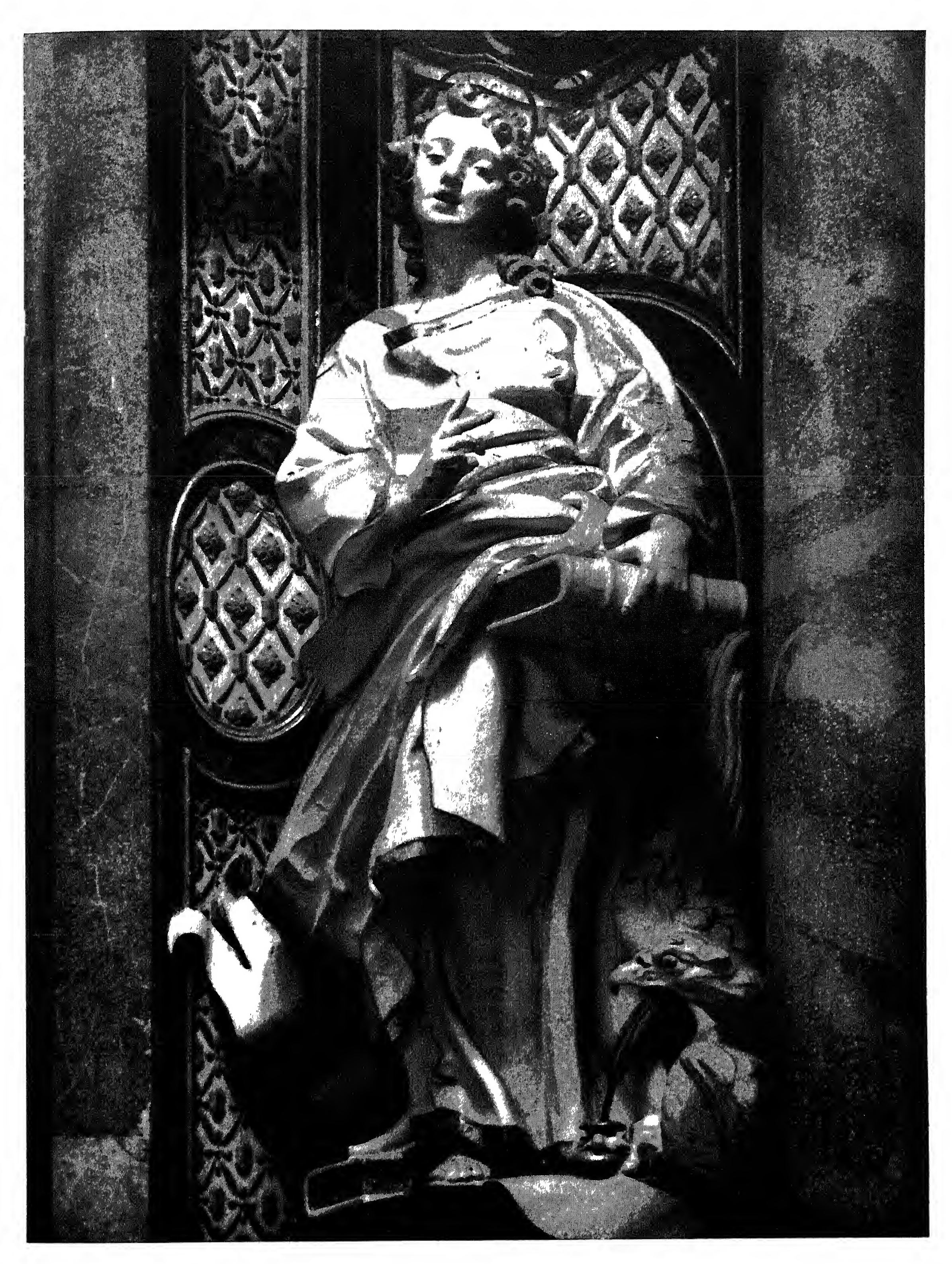
[illegible] an Asam zu einem Fresko im Freisinger Dom.
[illegible] Staatl. Graph. Sammlung



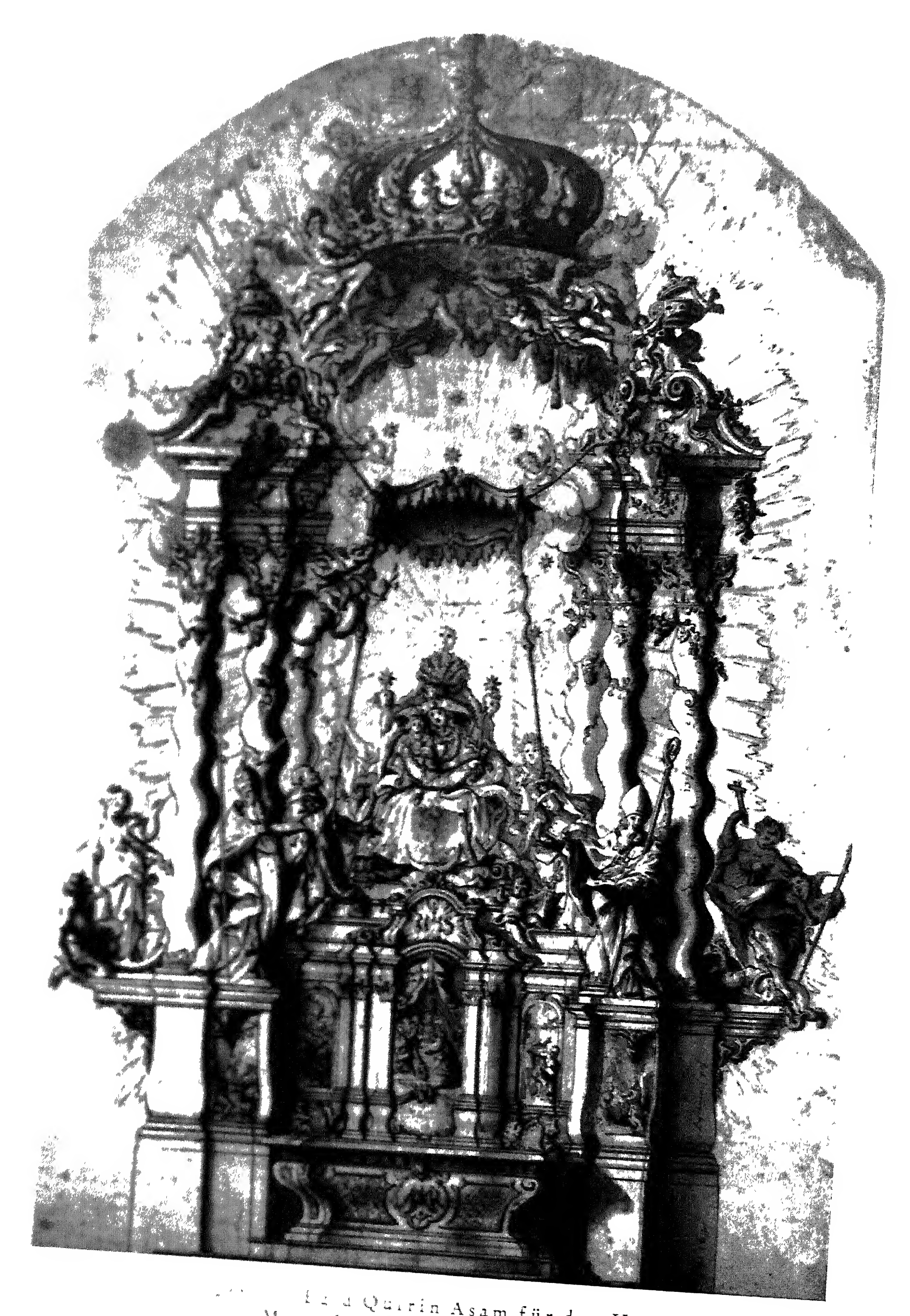
55. München, Pfarrkirche St. Peter, ein Kirchenvater vom Hochaltar



D[illegible] [illegible]ohannes-Altar in der südlichen Apsis



57. Freising, Dom, der Evangelist Johannes vom Johannes-Altar



… Egid Quirin Asam für den Hochaltar
Maria Dorfen. München, Staatl. Graph. Sammlung



59. Sandizell, Kirche,
Hochaltar



60. Ettlingen, ehem. Schloßkapelle, Legende des Hl. Johann von Nepomuk, Fresken, Teilansicht



61. Ettlingen, ehem. Schloßkapelle, Legende des Hl. Johann von Nepomuk, Fresko, Ausschnitt



[illegible] Benediktiner-Klosterkirche,
[illegible] H[illegible] Kreuzes, Fresko im Schiff



63. Ingolstadt, Bürgersaal St. Maria Viktoria,
Blick zum Altar



64. Ingolstadt, Bürgersaal St. Maria Viktoria, Amerika, Fresko, Ausschnitt



65. Ingolstadt, Bürgersaal St. Maria Viktoria, Afrika, Fresko, Ausschnitt



St. Johann von Nepomuk-Kirche und Asam-Haus



67. München, Asam-Haus, Stuckumrahmung eines Fensters



[illegible], St. Johann von Nepomuk-Kirche,
Blick zum Chor



69. München, St. Johann von Nepomuk-Kirche,
Blick vom Chor auf die linke Seitenwand



[illegible] Nepomuk-Kirche, Säule an der Orgelempore



71. München, St. Johann von Nepomuk-Kirche, Engel am oberen Gesims



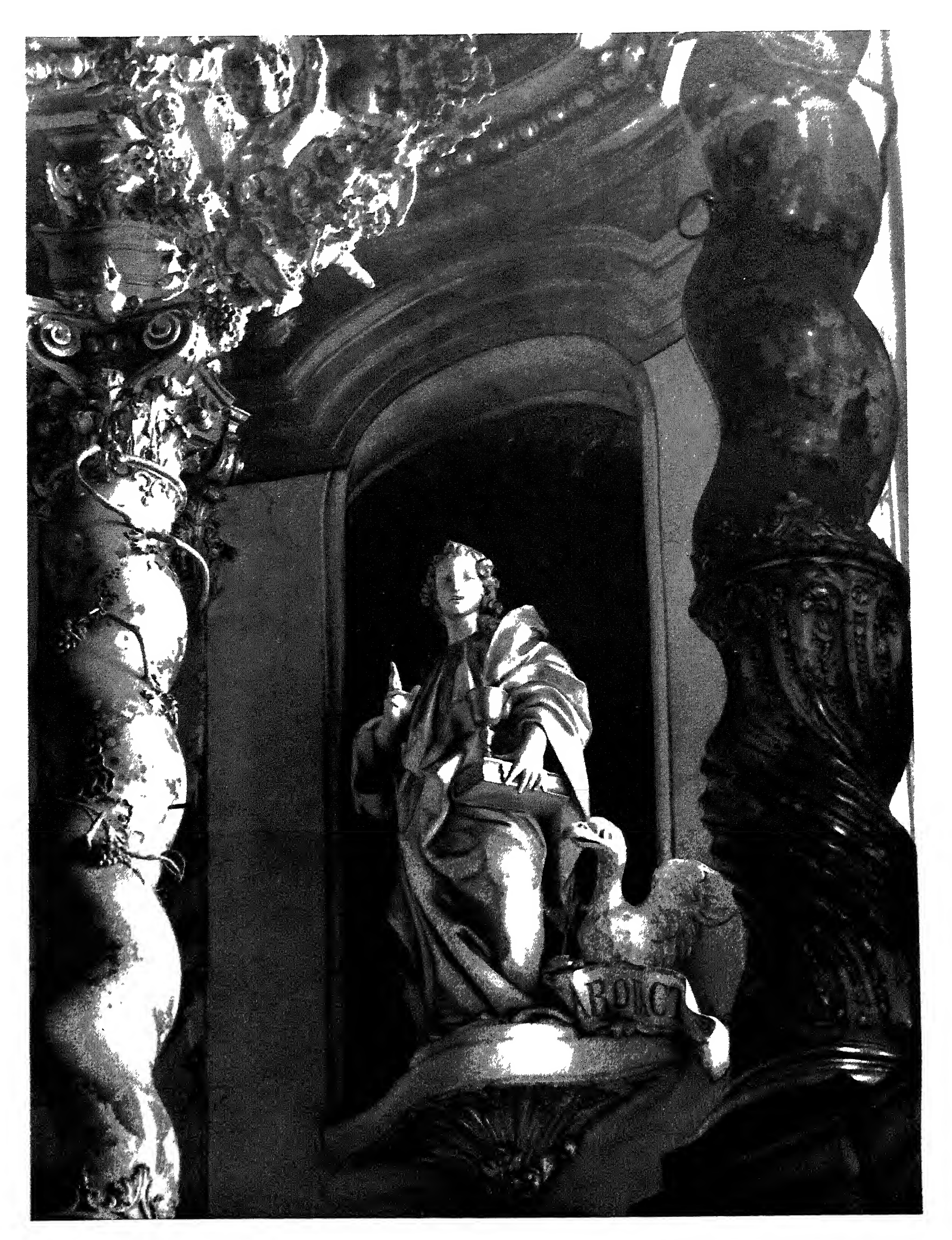
72. München, St. Johann von Nepomuk-Kirche, Schrägblick zum Chorgewölbe



73. München, St. Johann von Nepomuk-Kirche, der Gnadenstuhl



74. München, St. Johann von Nepomuk-Kirche,
Engelherme im Chorraum



75. München, St. Johann von Nepomuk-Kirche,
der Evangelist Johannes, Emporengeschoß



76. Straubing, Ursulinen-Kirche, Hochaltar und Gewölbe



77. Straubing, Ursulinen-Kirche, linker Seitenaltar



78. Straubing, Ursulinen-Kirche, ein Säulenkapitell




79. Straubing, Ursulinen-Kirche, Hl. Ignatius vom Hochaltar



80. Straubing, Ursulinen-Kirche, ein Engel aus der Bekrönung des Hochaltars